



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES

LA PRÁCTICA TEATRAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS:
APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA AL ESTUDIO DE UN TALLER DE TEATRO
CARCELARIO REALIZADO EN EL SECTOR MÓDULOS DE LA EX
PENITENCIARÍA DE SANTIAGO DE CHILE

POR

PAULINA ALEJANDRA SARKIS GONZÁLEZ

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado de Magíster en Artes (área de Teatro)

Profesora guía: María Cecilia Bralic Escribar

Diciembre, 2014

Santiago de Chile

©2014, Paulina Alejandra Sarkis González

© 2014, Paulina Alejandra Sarkis González

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

A los integrantes del taller de teatro del sector módulos de la ex Penitenciaría, por enseñarme a valorar la práctica teatral como un “espacio de libertad” necesario para la vida, tanto dentro como fuera de la prisión.

“[...] los humanos son libres mientras actúan, nunca antes ni después, porque ser libre y actuar es una y la misma cosa”

Fina Birulés
Introducción a *¿Qué es la política?* (1997)

“El nivel emergente de la vida social, donde se tejen los vínculos más básicos de nuestra vida en común, no surge en virtud de contratos escritos, ni de acuerdos consensuados entre las personas. La sociabilidad se ‘trama’ cuando celebramos- representamos la vida en común como un acontecimiento. Y lo interesante es que, el lenguaje con que esta experiencia se comunica de una generación a otra, no es el de los argumentos, de los textos eruditos, de la lógica, sino el lenguaje sencillo del sentido común, de la cena, del juego, del aseo cotidiano de la casa, de la fiesta, de la representación social del valor de la vida compartida”

Cecilia Bralic
La relación Cultura y Solidaridad, desde el punto de vista de la experiencia académica de EncargArte UC (Texto inédito, 2011)

AGRADECIMIENTOS

Para comenzar, mis más sinceros agradecimientos a cada uno de los internos que integran el taller de teatro del sector módulos de la ex Penitenciaría: N., G., L., J., Ja., P., Ra., V., D., Ro. Gracias por dejarme participar de su experiencia de creación colectiva, por compartirme la realidad de la cárcel desde sus más íntimos dolores y alegrías. Por hacerme parte de su propio proceso creativo como una más de la comunidad teatral que instalan semana a semana en el CDP Santiago Sur.

A Fabián Escalona, por haberme invitado a conocer su trabajo teatral en la ex Penitenciaría y por aceptar en él mi estadía investigativa. Por dejar apropiarme con toda libertad de cada reflexión que aparecía los lunes por la mañana en las distintas sesiones del taller de teatro. Por aconsejarme y acompañarme en mis frustraciones y logros ‘carcelarios’ durante el transcurso de esta investigación.

A Cecilia Bralic, por sembrar en mí la pregunta por el valor de la práctica teatral en otros contextos sociales. Por enseñarme a comprender el taller de teatro desde su calidad de acontecimiento como único guía posible de responder a mis propias preguntas. Por hacerme ver la *realeza* cotidiana del taller aun en medio del precario contexto carcelario de la ex Penitenciaría.

A María Ignacia Goycoolea, por la paciencia y la escucha. Por recordarme, ante los momentos más críticos, el sentido verdadero de esta investigación.

A Constanza Alvarado, por responder preguntas, por corregir y por aconsejar. Por compartir también esta inquietud de vida sobre el teatro que, antes que obra artística, emerge en su propio valor desde distintas esferas sociales.

A Daniel Fernández, por sostener, acompañar y alentar cada uno de los pasos de este proceso. Gracias por estar ahí, siempre.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	9
Prefacio	10
Introducción	12
 CAPÍTULO I. Antecedentes de la inserción de la práctica teatral carcelaria al sistema penitenciario chileno	 20
1. La perspectiva internacional: el estudio del desarrollo de la práctica teatral en distintos contextos sociales	21
1.1. Teatro Aplicado (Applied Theatre)	21
1.2. Teatro en Prisión (Prison Theatre)	24
2. Dos prácticas de Teatro Carcelario en Chile	29
2.1. Jacqueline Roumeau y CoArtRe	30
2.2. Colectivo Sustento (ex Teatro Pasmi)	35
3. El Programa Arte Educador: inclusión de la práctica artística en el sistema penitenciario chileno	41
3.1. GENCHI y su labor de reinserción social	41
3.1.1. Departamento de Reinserción Social en el Subsistema Cerrado	45
3.2. La labor de reinserción desde las esferas educativa y cultural	46
3.3. La formalización institucional de la inclusión de la práctica artística a GENCHI	47
3.3.1. Manual de Arte Educador: los principales lineamientos del programa	49
3.3.2. Programa Arte Educador	51
 CAPÍTULO II. Metodología de la investigación	 56
1. La inmersión en el terreno: definición de unidades de observación y análisis	58

2.	Objetivos de la investigación	59
3.	Instrumentos de recolección de datos	60
4.	Análisis de datos: levantamiento de categorías relevantes	61
5.	Apartado. Teatro Aplicado y la interdisciplinariedad con las ciencias sociales: diálogo con las metodologías cualitativas de investigación social	63
CAPÍTULO III. Propuesta de revisión teórica para la comprensión de un taller de teatro carcelario		67
1.	Augusto Boal y el Teatro del Oprimido (TdO): una posibilidad de comprensión terapéutica de la práctica teatral carcelaria	68
1.1.	Teatro Foro y el <i>espectador</i> , una modalidad del TdO	69
1.2.	TdO como agente terapéutico	71
2.	Los supuestos teóricos del ‘disciplinamiento’ tras la mirada sociológica de Michel Foucault sobre la racionalización de la sociedad moderna	74
2.1.	La prisión moderna y su nueva forma de castigo	76
2.2.	El aislamiento como agente de transformación penitenciaria	78
2.3.	La creación del personaje del delincuente	79
3.	El sentido de la acción humana en Hannah Arendt y el fundamento político de la práctica de teatro carcelario	81
3.1.	El aislamiento pre-totalitario, la soledad en la esfera de las relaciones sociales y la vida solitaria	82
3.2.	La acción política como espacio de relación	86
3.3.	La comprensión y la aparición del espectador en la persona tras la noción de acción política	91
CAPÍTULO IV. Observación empírica del fenómeno. Etnografía de un taller de teatro del sector módulos de la ex Penitenciaría		94
1.	Arte Educador en CDP Santiago Sur: presentación del caso de estudio empírico	95

1.1. El espacio físico donde se inserta el taller de teatro: el CDP Santiago Sur, ex Penitenciaría	95
1.2. Taller de teatro del sector módulos: caso de estudio empírico	100
2. De los <i>actores sociales</i> : el colectivo humano que aparece tras la práctica teatral carcelaria	105
3. La emergencia de la práctica teatral desde el cotidiano penitenciario: posibilidades que la práctica ofrece a la situación de privación de libertad	111
3.1. Poética del Oprimido como cimiento de la práctica teatral carcelaria	112
3.1.1. La liberación de las opresiones carcelarias tras la significación del teatro como un “pequeño espacio de libertad”	114
3.1.2. Posibilidades y límites que la vertiente terapéutica del TdO ofrece en contextos penitenciarios	119
3.2. La des-normalización correctiva que permite la práctica teatral en los internos del CDP Santiago Sur	125
3.2.1. La aparición de la persona y el distanciamiento del personaje del delincuente	138
3.3. La emergencia de un taller de teatro penitenciario como práctica de <i>la condición humana</i>	143
3.3.1. La prisión moderna desde la lógica totalitaria: el pesar de la prisión tras la destrucción de la pluralidad humana	144
3.3.2. La recuperación de la esfera social que instala la práctica teatral al interior de un recinto penitenciario	148
Conclusiones y proyecciones	154
Referencias bibliográficas	163
Anexos	168

RESUMEN

En la actualidad, las prácticas artísticas que se llevan a cabo al interior de los recintos penitenciarios de Chile se enmarcan dentro del Programa Arte Educador, el cual, impulsado y desarrollado por el Departamento de Reinserción Social de Gendarmería de Chile (GENCHI), se posiciona como el primer intento de políticas públicas de educación artística volcadas al servicio del sistema penitenciario. Tras el supuesto de que las artes constituyen una praxis cultural educadora de ciertas habilidades sociales relevantes para la reinserción comunitaria de los internos e internas que habitan las cárceles nacionales, GENCHI ofrece a la población penal una oferta programática de talleres artísticos que son desarrollados en las cárceles más grandes del país.

Sin embargo, hasta aquí esta educación a través de las artes que se lleva a cabo actualmente mediante la realización de diversos talleres resulta invisible. Con el objetivo de conocer el significado que adquiere la práctica teatral en los internos que participan en el taller de teatro del sector módulos de la ex Penitenciaría, la siguiente investigación se propone analizar, desde una perspectiva etnográfica, en qué medida la práctica teatral se vuelve eficaz para colaborar tanto en la generación de un espacio de experiencia de la propia dignidad personal como en el desarrollo correlativo de una riqueza creativa y comunicativa en los internos de la ex Penitenciaría, capaz de abrir un camino hacia relaciones de confianza y de reciprocidad incluso al interior de los recintos carcelarios.

Se trata de fundamentar el modo en que el teatro logra configurarse como una práctica social valorada al interior de las cárceles, que impacta profundamente la rutina cotidiana de los internos que de ella participan.

PREFACIO

Como punto de partida de mi investigación de postgrado, me introduje en la práctica de un taller de teatro infantil desarrollado en una sede vecinal del sector de Lo Hermida, a fin de entender la evidencia formativa que la práctica teatral pareciera tener consigo. Si bien mi propia condición disciplinar me predispone a valorar herramientas inherentes al teatro que pueden colaborar, al menos, en el desarrollo corporal, emocional, relacional y expresivo de cualquiera que esté interesado en ello, no deja de sorprenderme el eco que el ejercicio teatral, practicado en la forma de talleres, encuentra en personas de diferentes edades e intereses. Y es que la motivación que despierta la disciplina teatral en personas externas al mundo de las artes, me resulta interesante de indagar en relación a comprender cómo el teatro, apareciendo desde la vida cotidiana en las personas, pareciera colaborar como espacio de generación de vínculos sociales emergentes donde todos hallamos cabida.

Si durante el primer semestre del Magíster me dediqué a investigar, desde un punto de vista etnográfico, la relación que se establece entre niños y la práctica teatral desde un taller de teatro infantil gestionado por un municipio, durante el segundo semestre el contexto social al cual habría de aproximarme se volcó al espacio carcelario.

A inicios de Agosto del 2012 conocí a Fabián Escalona, teórico e historiador del arte quien desde hace cuatro años trabajaba con talleres de teatro en diferentes prisiones chilenas y, desde diciembre del 2011, ejercía como profesor de teatro en el Centro de Detención Preventiva Santiago sur, ex Penitenciaría. En la búsqueda personal en torno a mi campo de trabajo investigativo, fui invitada a conocer el trabajo de dicho taller de teatro carcelario. Sin tener mayor aproximación a lo que implica el trabajo teatral al interior de una cárcel, me aproximé al lugar para conocer cómo ocurre, qué conlleva, cómo se vive, cuál sería su peculiaridad. A mis dos semanas de asistencia, el taller en sí mismo se constituía como el estudio de caso particular de mi investigación de postgrado.

Paradójicamente y sin siquiera esperarlo, el lugar investigativo que había escogido –y al que llegué por mera casualidad– me reencontró con mi propia práctica

disciplinar pero desde un lugar totalmente desconocido: más allá de la cárcel, el trabajo teatral en cuanto disciplina artística comenzaba a resultarme un tanto al margen y, a la vez, una excusa para el encuentro comunitario que allí emergía.

INTRODUCCIÓN

“No hay reinserción sin crecimiento personal, sin aprendizaje del otro, sin relación con el otro y con el medio”

Mercedes Gallizo
Prólogo *Veinte años no es poco* (2006)

Las reflexiones que se presentan en las siguientes páginas, además de responder formalmente al proceso investigativo propio de una tesis de Magíster, para una persona totalmente ajena al contexto penitenciario forman parte de una experiencia de vida un tanto mayor: lo que significa la inmersión rutinaria en el CDP Santiago Sur (ex Penitenciaría), el recinto penal más poblado de Chile. Y es que son tantos los crudos estímulos (visuales, sonoros, olfativos, táctiles, entre otros) que la cárcel ofrece a quien se aventure a su paso, que, en un primer momento, resulta un tanto difícil focalizar una investigación que se instala en la comprensión del teatro visto desde su práctica carcelaria. La cárcel en sí misma vista como teatro aparece de manera constante, saturando al investigador con imágenes devastadoras que revelan la actual situación penitenciaria del país.

Ahora bien, a propósito de una investigación como ésta que versa sobre el estudio de un taller de teatro carcelario, cabe señalar que desde el año 2008 los establecimientos penales chilenos cuentan con una oferta programática de talleres artísticos que son ofrecidos a la población penal como parte del tratamiento de intervención penitenciaria. Aun cuando desde fines de los '90 existen antecedentes de artistas que, voluntariamente, trabajaban en algunas cárceles del país, recién en el 2008 Gendarmería de Chile (en adelante, GENCHI), tras la implementación del Programa Arte Educador, formaliza la incorporación de la práctica artística al trabajo de reinserción social dirigido a todas aquellas personas que cumplen condena de privación de libertad.

En tanto programa institucional, Arte Educador se encuentra habilitado para funcionar en todas las unidades penales de Chile. Sin embargo, debido a la contingencia penitenciaria, en la actualidad el programa cuenta con profesores solamente en aquellos recintos penitenciarios más poblados como el Centro Penitenciario Femenino, el CDP Santiago Sur, el Centro de Cumplimiento Penitenciario Colina 1, entre otros (Entrevista Zamora, 2013).

A través de la puesta en marcha del Programa Arte Educador, GENCHI asume la idea de que las artes, junto al deporte y la recreación, constituyen prácticas del ámbito cultural que pueden colaborar en la “recuperación de las personas condenadas” en contextos de privación de libertad (Rangel, 2009, p. 41). Según el *Manual de Arte Educador* —único documento escrito existente en la actualidad que contiene los lineamientos principales del programa—, el objetivo de los talleres es impactar, a través de las artes, el comportamiento de los reclusos al interior de la vida carcelaria y contribuir a su rehabilitación y posterior reinserción social (2008, p. 3).

Aun cuando el Manual de Arte Educador viene a reconocer institucionalmente que las artes constituyen un aporte fundamental en los proyectos educativos desarrollados en las cárceles de Chile, hasta la fecha no se han desarrollado estudios que puedan dar cuenta del aporte específico que las diferentes disciplinas artísticas pueden ofrecer a la población penal que, semanalmente, asiste a los talleres del Programa Arte Educador realizados en los establecimientos penitenciarios más poblados del país. El reciente *Informe de evaluación de los programas de rehabilitación y reinserción social*, realizado por el Ministerio de Justicia y GENCHI (2012), indica un bajo impacto rehabilitador de las prácticas artísticas actuales en comparación a los talleres de capacitación laboral, intervención psicosocial y trabajo productivo; una menor participación de los internos(as) en talleres artísticos-culturales y altas tasas de deserción en los mismos (p. 56). Si bien estos datos pueden ser comprendidos a la luz de razones pragmáticas, como la no obtención de beneficios penitenciarios, esta interpretación no pone al descubierto el aporte específico y cualitativo que representa la experiencia artística al interior de las unidades penales.

Ante este panorama se vuelve relevante señalar que, desde un punto de vista internacional, el vínculo existente entre las artes y contextos carcelarios se encuentra bastante fundamentado en diferentes estudios que reconocen en la aplicación de la práctica artística una experiencia efectiva a nivel comunitario (Hughes, 2005; Miles y Clarke, 2006; Walsh, Rutherford y Crough, 2013, entre otros). Si bien en 1984 la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en sus Reglas mínimas para el Tratamiento de los Reclusos establece que “para el bienestar físico y mental [de la población penal, se han de] organizar actividades recreativas y culturales en todos los establecimientos” (Normas Técnicas..., 2008, p. 25), ya desde 1980 se cuenta con experiencias norteamericanas respecto de los beneficios obtenidos tras la implementación de programas artísticos al servicio del sistema penitenciario (Brewster, 1983)¹. Otro ejemplo lo constituyen los investigadores ingleses Mark Ezell y Michelle Levy: en su evaluación de programas artísticos aplicados al sistema penal de jóvenes (...*Evaluation of an Arts program for incarcerated juvenile offenders*, 2003), plantean que “las artes poseen un potencial fundamental para impactar a los individuos en diferentes formas. De manera simple, las artes proveen una oportunidad de actividad o de mantenerse ocupados, lo que se vuelve muy relevante en las personas institucionalizadas” (p. 108, la traducción es mía)². En el prefacio del estudio *Doing the arts justice* (2005), “revisión [que se constituye como] la primera etapa en el fortalecimiento de una base empírica capaz de evidenciar la efectividad de las artes dentro de la justicia penal” (p. 7, la traducción es mía)³, la investigadora también inglesa Jenny Hughes establece que

dentro de la agenda de Justicia Penal [británica], las artes cuentan una historia en ser utilizadas como una herramienta [eficaz] para trabajar con los delincuentes [y, en consecuencia], reducir el crimen y la reincidencia, una de

¹ En 1980 la legislatura del estado de California, Estados Unidos, establece un programa artístico penitenciario denominado Arts-in-Correction (AIC) Program, el cual se basó en un exitoso proyecto piloto de nombre Prison Arts Project (PAP) que nace en un centro médico de California.

² “the arts possess a fundamental potential to impact individuals in many ways. Most simply, arts provides an opportunity for activity or keeping busy, thus making them highly relevant to institutionalized persons” (Ezell y Levy, 2003, p. 108).

³ “This review is the first stage in strengthening the evidence base for the effectiveness of the arts within criminal justice” (Hughes, 2005, p. 7).

las principales prioridades del Gobierno. En el 2003, de los 700 proyectos [focalizados en] delincuentes por parte del sector voluntario y comunitario, 400 eran proyectos artísticos (p. 7, la traducción es mía)⁴.

En estudios como los señalados, entonces, aparece la verificación empírica de que las artes, aplicadas a contextos penales, además de potenciar habilidades individuales específicas en sus participantes, colaborarían de manera positiva en el uso del tiempo libre de quienes se encuentren privados de libertad (Ezell y Levy, 2003).

Sin embargo, desde un nivel hispanoparlante, este tipo de discusión de corte cuantitativo respecto del impacto que produce la ejecución de talleres artísticos en contextos sociales, como por ejemplo los recintos penitenciarios, se vuelve escaso. Aún cuando el *Mapa regional latinoamericano sobre educación en prisiones* (Rangel, 2009) reconoce en las artes un tipo de educación particular que “ofrece alternativas a problemas concretos, [ya que] a partir de la expresión individual y de grupo (música y teatro) se crean dinámicas que rompen tensiones existentes en el medio penitenciario [además de] ofrecer una estima personal, a veces ausente o disminuida en algunos internos” (p. 85), en la literatura revisada hasta aquí no se hace referencia a la especificidad propia de las artes, vistas desde su potencial educativo, como complemento al proceso de alfabetización o nivelación de estudios realizado en las unidades penales a través de la educación penitenciaria tradicional⁵.

Focalizando ahora la discusión en Chile –y entrando ya, de lleno, en la problemática a partir de la cual se posiciona la presente tesis–, ante la escasez de literatura hispana que respalde el aporte artístico en contextos penitenciarios quizás no

⁴ “Within the Criminal Justice agenda the arts have a history of being used as a tool to work with offenders to reduce crime and re-offending, one of the major priorities of the Government. Of the 700 projects run for offenders by the voluntary and community sector in 2003, 400 were arts projects” (Hughes, 2005, p. 7).

⁵ En general, el panorama carcelario de América Latina, además del común hacinamiento, dice relación con altos índices de marginalidad, vulnerabilidad y analfabetismo que posee un gran porcentaje de la población penal (Congreso Internacional..., 2013, apuntes). Igualmente es relevante señalar la existencia de la Red Latinoamericana de Educación en Contextos de Encierro (RedLECE). Sin embargo, ésta aborda la temática de la educación penitenciaria solo en términos tradicionales, entendiendo el derecho al acceso a la educación “como un derecho humano a lo largo de toda la vida y no un beneficio carcelario” (*Propuesta preliminar...*, p. 2, 2006).

es de extrañar la poca relevancia que adquieren los talleres artísticos del Programa Arte Educador en la discusión nacional sobre los desafíos que implica el avance en materias penitenciarias. Desde la propia institución penal, el registro escrito de la historia de la aplicación del Programa Arte Educador es casi inexistente, por lo que la comprensión del impacto pedagógico que ha tenido esta experiencia de educación artística carcelaria supone una investigación que se haga cargo de recoger el testimonio oral de aquellos profesionales que estuvieron a la base de las primeras experiencias de prácticas artísticas ofrecidas a la población penal chilena.

Si, por una parte, el contexto penitenciario nacional persiste en dar continuidad a la realización de un programa de educación artística en algunas unidades penales aun cuando las evidencias empíricas respecto a sus beneficios concretos son inexistentes, pero, por otra, Arte Educador no logra aparecer en su diferencia específica como algo valioso respecto a los otros programas de su misma área, aún queda abierta entonces la pregunta por cuál sería el aporte efectivo de los talleres artísticos al proceso de intervención penitenciaria que debe brindar GENCHI a las personas privadas de libertad. ¿Es que acaso se trataría de un aporte? ¿En qué sentido es que para una persona privada de libertad las artes constituyen una experiencia educativa o, simplemente, se trata de un espacio recreativo que permite distender el cuerpo y la mente a la vez que aflorar aptitudes creativas? ¿De qué manera es que los talleres artísticos podrían aportar en el proceso de reinserción social? ¿Cuál es el rol que las artes cumplen al interior de un establecimiento penitenciario? Éstas han sido algunas de las preguntas que permitieron delinear, en términos generales, la investigación que aquí se despliega.

Debido a que, a nivel nacional, el Programa Arte Educador se constituye como la única iniciativa de educación artística que garantiza el libre acceso a la esfera cultural de todas las personas que se encuentran cumpliendo condena de privación de libertad, pareciera relevante avanzar en investigaciones que puedan ser capaces de valorar el aporte que significan los talleres artísticos desde su propia emergencia en el cotidiano penitenciario. Considerando, además, que la única manera de trascender el nivel normativo del Programa Arte Educador reside en una investigación capaz de verificar

‘in situ’ la aplicación real del programa donde, más allá de criterios técnicos, se releve la experiencia de un taller artístico desde el punto de vista de sus propios protagonistas, para quienes la experiencia artística se constituye como un acontecimiento semanal valioso que supera en creces a un taller meramente ‘recreativo’, la siguiente investigación cualitativa se entiende como un estudio de caso etnográfico de un taller de teatro carcelario realizado en el sector módulos de la ex Penitenciaría. Como primera aproximación empírica a la aplicación del Programa Arte Educador, la presente tesis teatral se propone conocer el significado que adquiere la práctica teatral en los internos que participan en un taller de teatro desarrollado en el sector módulos de la ex Penitenciaría. De esta manera, guiada por la pregunta sobre cómo significan, un grupo de internos, su participación semanal en un taller de teatro penitenciario, se trata de relevar la experiencia humana que la práctica teatral precipita al interior de un recinto carcelario.

Si bien a nivel internacional esta tesis halla amparo en una perspectiva de investigación propiamente disciplinaria conocida como Teatro Aplicado (Applied Theatre) –desarrollada en el Capítulo I–, el punto de partida de este estudio se funda también en EncargarteUC, un proyecto de responsabilidad social en el campo de las artes que, surgido el año 2006 al interior de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile⁶, comparte con el ámbito del Teatro Aplicado el interés por investigar la práctica teatral que tiene lugar en escenarios no tradicionales relacionados con políticas sociales o culturales –como patrimonio, prisiones, salud pública, educación, entre otros– (Nicholson, 2005).

Antes de dar paso al propio corpus investigativo, a continuación se detalla la estructura de esta tesis, dividida en cuatro capítulos más las conclusiones finales.

Los antecedentes generales se constituyen como el Capítulo I. En él, se da cuenta de tres puntos esenciales. En primer lugar, se exponen las perspectivas investigativas que, desde un punto de vista internacional, han amparado el estudio de la práctica teatral

⁶ Liderado por la docente e investigadora de la Escuela de Teatro PUC Cecilia Bralic, Encargarte se entiende como una línea de investigación que levanta la pregunta sobre la responsabilidad social que le cabe a las artes en los requerimientos artísticos de la sociedad.

en términos comunitarios. De esta manera, se despliega una revisión del ámbito de estudios del Teatro Aplicado (Applied Theatre) y su propia especificidad respecto al Teatro en Prisión (Prison Theatre), por una parte, por constituirse como referente internacional que estudia la práctica teatral en contextos sociales no convencionales y, por otra, por fundamentarse como un punto de vista disciplinario que ha registrado diferentes iniciativas de prácticas teatrales realizadas al interior de recintos carcelarios. En segundo lugar, se presentan dos referentes relevantes en trabajo teatral en el sistema carcelario chileno que han contribuido a esclarecer la historia de la inclusión de la práctica artística a la institución penitenciaria en Chile. Por último, además de profundizar en GENCHI en su calidad de institución penitenciaria a cuyo cargo se encuentra la reinserción social de las personas que han sido condenadas a privación de libertad, se despliegan los antecedentes del Programa Arte Educador: verdadero telón de fondo de la presente investigación. Se pretende así dar cuenta de la manera en que GENCHI ampara la ejecución de talleres artísticos al interior de los recintos penales chilenos.

El Capítulo II, sobre metodología de investigación, expone las decisiones metodológicas implicadas en este estudio. Inscrita dentro de una metodología cualitativa, esta tesis releva el trabajo etnográfico no solo como mecanismo de recolección y análisis de datos, sino en tanto proceso investigativo que, tras el registro de datos, define la emergencia de la investigación misma. De esta manera, el registro empírico y cotidiano obtenido en terreno se vuelve esencial, porque con ello se releva el significado que adquiere la instancia del taller de teatro carcelario desde el punto de vista de sus propios participantes.

El Capítulo III da lugar al marco teórico de la discusión. A través de la lectura de tres autores, a saber, Augusto Boal desde el punto de vista del teatro, Michel Foucault desde la sociología y desde la filosofía política Hannah Arendt, se busca comprender la pregunta investigativa de esta tesis que dice relación con la manera en que un grupo de internos significan su participación en un taller de teatro carcelario. Aún cuando estas teorías provienen de contextos disciplinarios distintos entre sí, colaboran a la hora dar

cuenta del espacio reflexivo que instala la experiencia de la educación artística en el contexto penitenciario. Con el aporte de estos autores, la mirada teatral sobre la posible eficacia pedagógica implícita en las prácticas de teatro carcelario adquiere mayor complejidad, al poder considerar el fenómeno observado desde una perspectiva interdisciplinaria que permite considerar las dimensiones antropológicas y sociológicas presentes en el arte carcelario y, en particular, en un taller de teatro penitenciario.

El Capítulo IV, el más extenso de la investigación, presenta, por una parte, el estudio de caso de esta tesis, a saber, el taller de teatro realizado en el sector módulos de la ex Penitenciaría. Luego, se expone el material empírico obtenido durante el proceso investigativo y, en paralelo, se despliega la discusión generada a la luz de los autores presentados. Se trata de avanzar hacia la valoración de la práctica artística en contextos de prisión desde su propia especificidad, teatral en este caso, que finalmente es lo que permite la emergencia de una experiencia única y distinta para los internos, aún dentro de la crudeza que conlleva el contexto penitenciario.

Finalmente, se muestran las conclusiones de la investigación, las cuales además de revisar el trabajo realizado a partir de sus límites y sus posibilidades, se ofrecen como un aporte para potenciar el debate académico y penitenciario respecto a la relevancia de la práctica artística en contextos carcelarios.

CAPÍTULO I:
**Antecedentes de la inserción de la práctica teatral carcelaria al sistema
penitenciario chileno**

“El teatro como expresión de la capacidad de intervención penitenciaria de la cultura en cualquiera de sus manifestaciones, tiene la fortaleza de alzarse sobre los muros y llegar a las personas”

Mercedes Gallizo
Prólogo *Veinte años no es poco* (2006)

El siguiente capítulo se propone contextualizar este estudio a partir de la presentación de los antecedentes relevantes que han circundado la inclusión de la práctica artística, y por tanto teatral, al interior del sistema penitenciario chileno.

Debido a que el objetivo de esta investigación reside en conocer el significado que adquiere un taller de teatro carcelario en el grupo de internos que la integran, en primer lugar, desde el horizonte de la tradición teatral, se revisa el área del Teatro Aplicado (Applied Theatre) por constituirse como el ámbito de estudios de práctica teatral aplicada a contextos sociales que viene desarrollándose a nivel internacional desde las últimas décadas del siglo XX (Landy y Montgomery, 2012). Como una línea específica de estudio y práctica teatral inscrita en esta área, en segundo lugar se expone al Teatro en Prisión (Prison Theatre), perspectiva que, como su nombre lo indica, focaliza sus investigaciones en contextos carcelarios.

Una vez expuestos los fundamentos que a nivel internacional han potenciado el desarrollo del ámbito del Teatro en Prisión, en segundo lugar se revisará el contexto nacional respecto a la práctica teatral carcelaria. Por ello, se presentan dos iniciativas de Teatro Carcelario en Chile que se han constituido como referentes previos y facilitadores de la institucionalización de esta práctica a nivel nacional.

Por último, esta tesis revisa el desarrollo propiamente institucional del Teatro Carcelario a través de la manera en que GENCHI ha entendido hasta aquí la inserción de la práctica artística focalizada al sistema penitenciario. En este sentido, se expone el

marco institucional en el que se inscribe el taller de teatro carcelario aquí en estudio, a saber, el Programa Arte Educador, la única iniciativa institucional existente hoy a nivel país de educación artística penitenciaria y cuya realización se ha extendido desde el año 2008 para todos los recintos penales del país.

En consecuencia, a continuación se despliegan los tres puntos ya mencionados: el área de estudios propiamente teatral que, desde un plano internacional, ha amparado la investigación y práctica del teatro carcelario, luego el panorama chileno respecto al estado, tanto teórico como práctico, de este ámbito y, por último, el Programa Arte Educador de GENCHI, marco institucional en el que se enmarca el estudio de caso analizado en esta tesis.

1. La perspectiva internacional: el estudio del desarrollo de la práctica teatral en distintos contextos sociales

Debido a que la presente investigación se propone una aproximación empírica al Programa Arte Educador desde un estudio de caso específico, a saber un taller de teatro realizado en el Centro de Detención Preventiva (CDP) Santiago Sur, ex Penitenciaría, se vuelve necesario revisar, brevemente, el marco disciplinario de la perspectiva teatral en el que se inscribe toda aquella implementación carcelaria de talleres de teatro a nivel internacional. Por esta razón, en lo que sigue se expondrá, en primer lugar, una síntesis de la literatura internacional que explica en qué ha consistido el desarrollo del campo de Teatro Aplicado en general y, en particular, en contextos carcelarios, para luego dar paso, en el siguiente punto, a la revisión de cuál sería el estado del arte de esta práctica teatral en Chile.

1.1. Teatro Aplicado (Applied Theatre)

En la actualidad, el área de estudios del Teatro Aplicado se encuentra académicamente desarrollada y difundida en países como Inglaterra, Nueva Zelanda, Canadá, Australia y Estados Unidos. Sin embargo, por falta de traducción al español, a

nivel latinoamericano esta bibliografía resulta todavía bastante desconocida en el medio teatral.

Según las diversas publicaciones existentes en torno a este ámbito de estudios (Taylor, 2003; Nicholson, 2005; Prentki y Preston, 2008, Landy y Montgomery, 2012; entre otras), el término ‘Applied Theatre’ comenzó a utilizarse sistemáticamente en los años ’90 por académicos provenientes principalmente de Australia, Estados Unidos, Reino Unido y Nueva Zelanda para nombrar todas aquellas prácticas teatrales y procesos creativos que, llevándose a cabo fuera de instituciones de teatro convencionales, es decir, fuera de espacios teatrales destinados para la representación de obras artísticas, se orientaban a colaborar en problemáticas sociales, tanto individuales como comunitarias (Nicholson, 2005). Por su cualidad de amparar a prácticas teatrales tan diferentes entre sí —como la dramaterapia, teatro y educación, teatro en prisión, teatro comunitario, teatro para el desarrollo, entre otras—, son muchos los autores que han reconocido al término Teatro Aplicado como un concepto “paraguas” que permitía que esta diversidad de prácticas pudieran comenzar a configurarse formalmente como una nueva área de investigación del campo de los estudios teatrales y ya no sólo como prácticas teatrales profesionales (Nicholson, 2005).

Más allá de las diferencias latentes entre estos diversos modos de aplicación social del teatro y de los contextos específicos donde estas prácticas se desarrollan, todas ellas convergen en un denominador común: el potencial de transformación individual y social que le atribuyen a la experiencia de creación teatral (Taylor, 2003). De hecho, uno de los grandes supuestos del Teatro Aplicado es que en el teatro se trataría de una experiencia eficaz capaz de transformar el comportamiento humano (Taylor, 2003). Por esta razón autores como Christopher Balme (2013) han sostenido que el término ‘aplicado’ haría referencia a las distintas comunidades a quienes iría dirigida la práctica teatral, es decir, a quienes integran los diversos procesos creativos como sus actores y/o espectadores⁷ (p. 306). En este sentido, el Teatro Aplicado vendría a ser una acción

⁷ A este respecto, Balme señala “El término ‘aplicado’ inmediatamente implica una pregunta: ¿a qué? La respuesta suele ser: a los participantes en el proceso teatral. En el teatro aplicado el énfasis se desplaza de

artística concreta que se ofrecería a sus participantes para que fuesen ellos mismos quienes, a través de la práctica teatral, pudiesen reconocer transformaciones grupales y colectivas concernientes ya a un nivel antropológico de la vida social. A través de la escenificación reflexiva y performativa de diversos problemas o tópicos comunes a los participantes en la práctica teatral (Prendergast y Saxton, 2009), el Teatro Aplicado vendría a colaborar en la construcción misma de la vida cotidiana de todos quienes se animen a formar parte de algún proceso de creación colectiva al abrir un espacio para imaginar y experimentar formas posibles de enfrentar dichos conflictos.

Si bien las descripciones que ofrece esta literatura de las prácticas de Teatro Aplicado presentan diferencias en razón al contexto específico donde cada una tiene lugar, todas ellas comparten los mismos referentes teóricos (Balme, 2013). Aún cuando en la extensa literatura existente respecto a esta línea de estudios suele privilegiarse una descripción casuística de las diferentes experiencias teatrales investigadas, en aquellas investigaciones de corte más académico –como las de Helen Nicholson, Philip Taylor, Tim Prentki, Sheila Preston, Jenny Hughes, Anthony Jackson, entre otros⁸–, es posible identificar una línea argumental común que avanza en un análisis teórico, proponiendo los cimientos necesarios para avanzar en la comprensión de los fundamentos pedagógicos de la práctica teatral aplicada a contextos sociales. El teórico fundamental de esta línea es el educador brasileiro Paulo Freire: su *Pedagogía del Oprimido* (2000) se ha posicionado como un referente obligatorio de la gran mayoría de los investigadores dedicados al estudio del aporte de las artes al desarrollo humano y, por consiguiente, a la investigación del Teatro Aplicado como práctica focalizada en un nivel comunitario. En estrecho diálogo con este planteo, pero desde la praxis teatral, surge el trabajo desarrollado posteriormente por el también brasileiro Augusto Boal, quien, a través de una relectura de Freire, además de aplicar sus supuestos pedagógicos a la creación

los espectadores involucrados en una observación estética desprendida, a convertirlos en participantes activos de un proceso que puede terminar –o no– en una producción” (2013, p. 306).

⁸ Dedicados a la docencia e investigación universitaria en sus respectivos países –Reino Unido y Estados Unidos– y provenientes tanto de la disciplina teatral como la educadora, hasta la actualidad todos estos autores generan investigación sobre diversos casos de prácticas de Teatro Aplicado. Para mayor profundidad ver Prendergast, M. (2010), Jackson, A. (2008), Preston, S. (2008), Nicholson, H. (2005), Taylor, P. (2003).

escénica propone a una noción terapéutica propia que le sería inherente a la práctica teatral (*Teatro del Oprimido*, 2009).

En el caso de nuestro país, así como en el resto de América Latina, la paradoja es que, contando con estos dos pensadores que han marcado a nivel mundial el desarrollo de la educación y de los aportes del teatro a la salud de las personas y sus comunidades, el área investigativa del Teatro Aplicado es casi inexistente tanto en la discusión académica como en la práctica profesional⁹. En este sentido, en Chile las diversas prácticas teatrales con énfasis en el trabajo comunitario parecieran seguir siendo reconocidas solamente como actividades de ‘recreación’ o ‘esparcimiento’ para quienes se involucran de alguna manera en su implementación práctica. Por esta razón, el presente estudio espera colaborar en el posicionamiento nacional del área del Teatro Aplicado, al reconocerlo como un hallazgo esencial para comprender el sentido y el valor del trabajo teatral que se lleva a cabo en contextos sociales, y, en este caso específico, al interior de recintos penitenciarios.

1.2. Teatro en Prisión (Prison Theatre)

Como se mencionó anteriormente, el área reconocida como Prison Theatre es una de las prácticas amparadas por el ámbito del Teatro Aplicado. Al igual que lo que sucede con esta línea de estudios, la literatura mayoritaria concerniente al Teatro en Prisión es inglesa, razón por la cual el mundo académico hispano ha quedado bastante ajeno al conocimiento de las variadas experiencias teatrales internacionales realizadas hasta ahora en distintas cárceles del mundo¹⁰.

⁹ A pesar de que en Latinoamérica la práctica profesional del Teatro Aplicado impulsada por el trabajo de teatristas independientes es algo bastante recurrente a nivel social –y reconocido por el círculo de quienes trabajamos en esta área–, las publicaciones en lengua hispana en torno a este ámbito de trabajo son escasas o, prácticamente, inexistentes.

¹⁰ Sólo por mencionar la más reciente de las publicaciones, la tercera parte del libro *Theatre & Prison* (2011) de Caoimhe MacAvinchey presenta cuatro experiencias emblemáticas de casos de Teatro en Prisión: la visita de la reconocida actriz francesa Sarah Bernhardt a la prisión de San Quentin, California, en 1913; un trabajo de investigación teatral con mujeres encarceladas de Inglaterra y Brasil, liderado por la autora en el 2002; la experiencia de la prisión Sing Sing de Nueva York tras las sucesivas visitas de espectáculos profesionales –entre ellos, Broadway– entre los años 1914 y 1921 y un proyecto de derechos humanos, también llevado a cabo tanto en prisiones de Inglaterra y Brasil, que implicó tanto a población penal, guardias y autoridades penitenciarias (MacAvinchey, 2011).

Respecto al concepto específico que engloba la frase ‘Teatro en Prisión’, cabe considerar que en la actualidad aún se discuten los límites que definen esta área (McAvinchey, 2011)¹¹. Es que tratándose de una práctica teatral que es nombrada por su lugar de realización antes que por los participantes que la integran (Thompson, 1998), ampara distintas posibilidades de procesos creativos: montajes actuados por y para la población penal, compañías de teatro profesionales que trabajan al interior de las prisiones, o bien, una combinación de estas dos posibilidades, es decir, compañías de teatro que, trabajando al interior de las prisiones, incorporan al proceso de montaje tanto a internos como también a actores profesionales (McAvinchey, 2011)¹².

A pesar de que hoy en día la lista de publicaciones referidas a este ámbito de estudios ha aumentado sustantivamente, los autores pertenecientes a esta línea investigativa, antes que ofrecer análisis teóricos respecto a la práctica teatral desarrollada en contextos carcelarios, presentan más bien una descripción casuística de las experiencias realizadas en diferentes países¹³. Esta suerte de ‘compilado’ de diversos procesos de creación teatral se debe a que, en general, las investigaciones propuestas por esta literatura relevan, por sobre todo, las contingencias particulares propias de los diversos contextos socioculturales donde se posicionan las cárceles intervenidas para luego desplegar las diferentes reflexiones realizadas por sus protagonistas. Antes que potenciar una discusión eminentemente teórica, “... es más importante escuchar un relato de la experiencia que empezar a construir una frontera académica alrededor del campo” (Thompson, 2004, p. 11, la traducción es mía)¹⁴. Esto parece razonable si se considera que, antes que nada, lo que está pendiente es precisamente levantar datos

¹¹ Precisamente el último libro publicado en torno a esta área de investigación se titula *Theatre & Prison* por la inclusividad que el nombre conlleva. En él se exponen tres áreas de análisis: el rol de la prisión desde su ‘representación’ del castigo y la justicia; textos dramáticos que discuten las prácticas e ideologías carcelarias y el teatro ‘en’ la prisión, área desarrollada desde mediados de los ’80 principalmente en Estados Unidos y el Reino Unido (McAvinchey, 2011).

¹² Esta discusión en relación a la no delimitación de las fronteras del área Prison Theatre se vuelve extensiva también al término que en Chile se le concede a esta área, a saber, ‘Teatro Carcelario’.

¹³ Ver experiencias publicadas por Thompson, 1998; Balfour, 2004; Tocci, 2007; Shailor, 2010; McAvinchey, 2011.

¹⁴ “... it is more important to hear a telling of experience, than to start to construct an academic boundary around the field” (Thompson, 2004, p. 11).

empíricos que evidencien el beneficio que implica, en términos generales, el Teatro Aplicado y, de manera particular, cuando su práctica es desarrollada en un contexto carcelario. Y es que el propósito de la literatura de esta área consiste en exponer casos particulares para así dar visibilización a las diversas voces y experiencias que se han desarrollado hasta aquí en diferentes contextos carcelarios (Thompson, 2004). Por esta razón, autores como McAvinchey (2011) se refieren a la práctica del Teatro en Prisión como una “performance radical” por su capacidad de mostrar los escenarios carcelarios desde ‘dentro’ de la prisión a través de una creación artística (p. 59).

A partir de la mirada particular con la que cada autor describe y analiza su propio ejercicio teatral, es posible sin embargo comenzar a vislumbrar ciertos tópicos comunes. Las dificultades, obstáculos, restricciones y negociaciones que debe sortear el Teatro en Prisión tanto con los internos/as como con la propia institución penitenciaria aparece como uno de los primeros aspectos relevados en los análisis (Balfour, 2004). Luego, el tema de la posible rehabilitación –en términos de la enmienda del error cometido y su consecuente reducción de la ‘vida delictual’– o reinserción de los/as internos/as resulta recurrente: esta relación parece tan estrecha en algunos autores que, en conjunto con el impacto en la conducta individual y la mejora en la convivencia carcelaria, podría configurar la razón por la cual las distintas instituciones penitenciarias accederían a incluir el desarrollo de talleres artísticos dentro del cotidiano carcelario. Aún cuando, en contextos penitenciarios, la relación entre teatro y educación pareciera ser evidente para muchos autores que, desde sus propias experiencias, reconocen un aprendizaje particular en la aplicación de la práctica teatral a la situación de prisión –como por ejemplo a nivel del desarrollo cognitivo, en la apertura de un espacio de copresencialidad que permite la reflexión y el diálogo, en ofrecer una oportunidad de construcción de comunidad sobre la base de un trabajo de cooperación colectivo, entre otras–, debido a que la reinserción y rehabilitación se constituyen como objetivos que persiguen las instituciones penitenciarias, estas temáticas tensionarían el trabajo cotidiano que los diferentes teatristas llevan a cabo al interior de las cárceles (Thompson, 1998). En este sentido, McAvinchey plantea que

...[muchos] ejemplos [de programas artísticos] se describen en términos de su intención de desarrollar, a través de la participación teatral, impactos específicos sociales y educativos a futuro. Este encuadre y ‘reporte’ presenta a la práctica del teatro en prisión como un proceso con resultados predeterminados: [se espera que] los participantes logren estos aprendizajes, que ganen estas habilidades (McAvinchey, 2011, p. 58, la traducción es mía)¹⁵.

Es que si bien existe una línea de directores teatrales que profundiza en la temática de la rehabilitación a través del diálogo con el enfoque propiamente terapéutico de la dramaterapia (Balfour, 2004, p. 8)¹⁶, otros simplemente implementan la práctica teatral en contextos carcelarios sin necesariamente vincularla con alguna finalidad terapéutica. Sin embargo, debido a que las expectativas que las instituciones penales suelen depositar en la práctica teatral inevitablemente conllevan ciertas exigencias que tienen relación directa con los procesos del tratamiento penal, las creaciones teatrales, indirectamente, se verían problematizadas ante el cumplimiento de esta tarea institucional.

Los facilitadores teatrales que trabajan en la cárcel se preguntan ‘¿funciona esta práctica? ¿Tiene el teatro las habilidades para aumentar la comunicación, y por lo tanto, la empleabilidad, con la consiguiente reducción en el crimen?’.

¹⁵ “... [many] examples [of artistic programs] is described in terms of its intention to develop, through participation in drama, specific educational and social impacts in the future. This framing and accounting presents theatre in prison practice as process with predetermined outcomes: the participants will achieve these learnings, they will gain this skills” (McAvinchey, 2011, p. 58).

¹⁶ Tanto el psicodrama como la dramaterapia son dos disciplinas que usan las estrategias de la práctica teatral para la reflexión mental y la sanación emocional. Sin embargo, mientras el psicodrama, fundado por el psiquiatra de origen rumano Jacob Levy Moreno, posee una filiación directa con la psiquiatría, la dramaterapia trabaja tanto con artistas como con terapeutas. En este sentido, mientras el psicodrama utiliza las herramientas teatrales para llevar a cabo la terapia, la dramaterapia concibe el propio proceso creativo como la terapia misma. “Mientras el psicodrama es una estrategia con un marco terapéutico más amplio, la dramaterapia dibuja una gama de mecanismos dramáticos y teatrales” (Walsh, 2013, p. 42, la traducción es mía).

con mucha más frecuencia de la que se preguntan sobre el terreno estético o político de su trabajo (McAvinchey, 2011, p. 59, la traducción es mía)¹⁷.

Dentro de las diferentes iniciativas desarrolladas en cárceles internacionales que muestra el área del Teatro en Prisión se encuentra también la escritura de textos dramatúrgicos donde los autores suelen ser los propios internos/as participantes; creaciones de obras donde, desde la puesta en escena, emergen reflexiones en torno al espacio penitenciario como ámbito de castigo social; procesos de creación colectiva relativos al género de los integrantes; experiencias de montaje de textos dramáticos previamente escritos; las negociaciones institucionales que se deben zanjar para el desarrollo de los talleres, entre muchas otras aproximaciones posibles (Thompson, 1998; Balfour, 2004).

Considerando que cada recinto penal responde directamente a su propio sistema penitenciario, resulta razonable verificar que esta línea investigativa del Teatro en Prisión ha optado hasta aquí por relevar la observación y análisis de las problemáticas locales antes que por generar un argumento teórico común. Y es que si cada experiencia de teatro al interior de cárceles resulta inseparable de su realidad cotidiana (prácticas teatrales desarrolladas en prisiones del Reino Unido, Brasil, Estados Unidos o Chile – sólo por mencionar algunos países– resultan imposibles de comparar al considerar las diferencias existentes respecto a sus propios contextos sociales, económicos, políticos y culturales), todas contribuyen a relevar el protagonismo hermenéutico que los internos participantes descubren tras las diferentes experiencias de creación colectiva. En estas circunstancias, resulta valioso el esfuerzo general del área del Teatro en Prisión en generar documentación de la realidad que aparece tras las prácticas teatrales que tienen lugar en distintos recintos penitenciarios. Es que si los casos de Teatro en Prisión pueden ser tantos como cárceles existen, parece fundamental volver una y otra vez a la experiencia misma que se va haciendo para avanzar desde allí hacia conclusiones

¹⁷ “Theatre makers working in prison are asked ‘Does it work? Does theatre increase communication skills, and therefore employability, with a subsequent reduction in crime?’ much more frequently than they are asked about the aesthetic or political terrain of their work” (McAvinchey, 2011, p. 59).

comunes: las diversas prácticas teatrales focalizadas en contextos carcelarios sólo adquieren sentido en la medida en que se vuelven comprensivas de su propio entorno cotidiano; es solamente en este diálogo que adquiere sentido la forma particular que adquieren los diferentes procesos creativos. De esta manera, a modo de conclusión a partir de esta literatura, es que todas las prácticas de Teatro en Prisión privilegian su propio motor de realización: ofrecer un espacio a la vez que ficticio, real, para el descubrimiento de la experiencia humana como algo insustituible aún en contextos de privación de libertad. En síntesis, esta literatura pone en evidencia que el Teatro en Prisión no sólo es responsable de lo eminentemente teatral (es decir, del proceso creativo de una puesta en escena) sino también de las dimensiones de carácter antropológico, tanto éticas, sociales y culturales, que convoca su propia práctica.

2. Dos prácticas de Teatro Carcelario en Chile

La práctica teatral que a nivel internacional se conoce como Teatro en Prisión, en Chile recibe el nombre de Teatro Carcelario. Considerando que el taller de teatro que se constituye como el caso de análisis empírico de este estudio se enmarca dentro de esta área vastamente desarrollada a nivel nacional, parece relevante revisar el estado actual existente en Chile respecto al desarrollo de la práctica teatral carcelaria.

Acorde a lo anterior, se presentan dos iniciativas que, desde la práctica carcelaria realizada en distintas prisiones de Chile, se constituyen como referentes del desarrollo que ha tenido este ámbito a nivel país. Se trata, por una parte, de Colectivo Sustento, un grupo que ya lleva 12 años de creación teatral continua en la unidad penal Centro de Cumplimiento Penitenciario (CCP) Colina 1 y que, su propia historia, se ha desarrollado al alero de la implementación formal de la práctica artística carcelaria. Por otro lado, se expone la línea actualmente independiente liderada por la actriz y dramaturga Jacqueline Roumeau mediante su Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción Social –CoArtRe–. Si bien Roumeau fue una de las primeras profesionales que trabajó con internas de un penal nacional, en la actualidad no mantiene ningún vínculo con GENCHI, por lo que su labor se realiza de manera paralela al trabajo de educación

artística perseguido por la institucionalidad penitenciaria. Aun cuando ambas propuestas creativas presentan diferencias radicales respecto a sus propios criterios de creación teatral –mientras Colectivo Sustento se posiciona como un grupo de Teatro Comunitario, CoArtRe suele trabajar con la puesta en escena de testimonios directos de los internos/as participantes–, en la actualidad se posicionan como referentes nacionales que han permitido el avance y desarrollo del ejercicio teatral en contextos penitenciarios.

Debido a la escasez de registros escritos que respalden el desarrollo de las dos iniciativas de Teatro Carcelario que se presentan a continuación, la información que aquí se presenta se obtuvo a través de la realización de entrevistas personales con las principales implicadas: Penélope Glass (fundadora de Colectivo Sustento) y Jacqueline Roumeau (directora de CoArtRe). Aun cuando, a través de CoArtRe, Roumeau publicó *Teatro y cárcel. Reflexiones, paradojas, testimonios* (2013) –el único libro que existe en Chile sobre Teatro Carcelario–, la entrevista con la autora fue esencial para comprender su propia vinculación al ámbito del Teatro Carcelario así como su propuesta metodológica. Por otro lado, a partir de su propia experiencia como directora teatral carcelaria de Chile, hoy en día Penélope Glass se posiciona como uno de los testigos fundamentales de los hitos que permitieron el surgimiento del Programa Arte Educador y, por ende, como una de las informantes claves que colaboraron en el desarrollo de esta tesis.

2.1. Jacqueline Roumeau y CoArtRe

La actriz y dramaturga chilena Jacqueline Roumeau Cresta, fue quien dio inicio al desarrollo de la práctica teatral carcelaria a fines de los '90 en el norte de Chile. Residiendo en Antofagasta, su nombre se hizo reconocido por su activa participación en el teatro regional, razón que motivó a que profesionales de GENCHI la contactaran para la realización de un taller teatral en el Centro Penitenciario Femenino (CPF) de Antofagasta. Aún cuando a nivel internacional ya existían experiencias de inserción de

la práctica teatral al interior de recintos carcelarios¹⁸, sin conocer esos antecedentes Roumeau y GENCHI se embarcaron en un proyecto piloto con el fin de implementar un taller artístico dirigido a la población penal (Entrevista Ramírez, 2013). En este contexto, luego de meses de trabajo, en 1998 se estrena *Pabellón 2-Rematadas* bajo la dirección de Roumeau, la primera obra de teatro actuada por internas de una cárcel nacional. Más allá de superar con creces las expectativas institucionales, la novedad de esta primera experiencia causó tal impacto social que, además de participar de muchos festivales, *Pabellón 2-Rematadas* realizó itinerancia por todo el territorio nacional¹⁹. De esta manera, el montaje no se estrenó solamente al interior de su propio recinto carcelario, sino que, además, fue el primer trabajo artístico en el que GENCHI permitió que internas salieran de la cárcel a mostrar a públicos masivos su propuesta de creación escénica (Sitio web CoArtRe).

Como obra teatral que nace a partir de un proceso de investigación biográfica basado en el testimonio femenino del ‘encarcelamiento’ de cada una de sus protagonistas, *Pabellón 2-Rematadas* marca el inicio de lo que para Roumeau se convertiría en el núcleo de su propuesta carcelaria de dramaturgia testimonial. Una vez comenzado el proceso de montaje de esta primera obra, Roumeau notó que las historias personales de las internas, relacionadas con el delito cometido, se constituían en ‘el’ tema que ellas necesitaban contar, razón por la cual los diferentes testimonios se convirtieron en el propio motor de creación de los ensayos que se estaban realizando. Aquí radica el origen de la obra: *Pabellón 2-Rematadas* sirvió de plataforma para la expresión pública de un grupo de internas que querían hablar de sus propias experiencias respecto a la privación de libertad. Por esta razón, en esta primera obra Roumeau asienta

¹⁸ Sólo por mencionar la experiencia más emblemática de la década de los ‘90, uno de los hitos importantes en la historia del Teatro en Prisión se sitúa en 1992 con la fundación del TiPP (The Theatre in Prisons and Probation Research and Development Centre), originalmente al alero del Departamento de Drama de la Universidad de Manchester, Inglaterra. Este centro, que funciona hasta la actualidad, ha permitido tanto el desarrollo de variados programas teatrales focalizados en población penal como también el financiamiento de investigaciones relacionadas con el sistema de justicia criminal (Thompson, 1998).

¹⁹ Además de presentarse en las ciudades de Arica, Antofagasta y Colina, para sorpresa de todos en el 2010 el montaje *Pabellón 2-Rematadas* fue incluido en el VII FITAM (Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil).

las bases de lo que, hasta aquí, se ha constituido como su propia metodología de trabajo: el TECATE (Teatro Carcelario Testimonial) que, de alguna u otra forma, se ha instalado como el punto de partida de todos sus trabajos escénicos. En tanto metodología de creación, el TECATE contiene cuatro fases de trabajo: acercamiento y autoconocimiento (etapa de conocimiento individual y grupal; de discusión sobre sus propias motivaciones de creación de obra; de recopilación de los testimonios y experiencias carcelarias de cada uno de los integrantes); creación colectiva (trabajo con improvisaciones donde se escenifica el material recopilado en la etapa anterior); etapa dramatúrgica (momento en que Roumeau escribe el guión de la obra) y montaje/producción de la obra (Entrevista Roumeau, 2013). A este método se debe el que los trabajos de Roumeau posean un fuerte sello testimonial a partir del cual la autora ficcionaliza los textos dramatúrgicos que posteriormente son llevados a escena.

Tras el hallazgo del TECATE como herramienta metodológica de creación teatral, en el 2001 Roumeau inicia su carrera independiente a través de su propia corporación CoArtRe, fundada “con una perspectiva mucho más amplia del quehacer artístico: la rehabilitación a través del arte, el teatro como un instrumento de apoyo espiritual y la experiencia artística como un camino de movilidad social” (Sitio web CoArtRe). Ya desde esta corporación se realizan muchos otros montajes: sólo por señalar dos ejemplos, el segundo montaje carcelario, realizado en el Centro de Cumplimiento Penitenciario (CCP) Colina 1 llamado *Colina 1: tierra de nadie* (2002), presenta el testimonio de seis internos que escenifican la discriminación y la injusticia que viven a propósito de las condenas de privación de libertad. Por otro lado, desde el cruce de dramaturgia intertextual entre ficción y testimonio liderado por Roumeau surge *Torre 5* (2012), su último montaje, donde a través de una superposición dramatúrgica entre la clásica tragedia griega *Antígona* de Sófocles y testimonios verídicos que brindaron internos y sus familiares afectados por el incendio que en el 2010 devastó a la cárcel de San Miguel, se propone un juicio crítico respecto a la responsabilidad institucional implicada en uno de los mayores desastres que ha afectado a una cárcel chilena.

Respecto a la relación con GENCHI, aun cuando en los inicios del trabajo teatral carcelario llevado a cabo por Roumeau esta institución se constituía como el patrocinador oficial que permitía que los proyectos de la autora se llevaran a cabo, desde la fundación de CoArtRe en el 2001 la corporación se constituyó como una organización totalmente independiente, cumpliendo el rol solamente de institución colaboradora con los objetivos de la labor institucional penitenciaria de reinserción social a través del arte. De manera específica, CoArtRe trabaja a partir de la dirección y posterior montaje de diversos procesos creativos de obras teatrales que pueden ser desarrollados en cualquiera de las cárceles nacionales (Entrevista Roumeau, 2013). Ahora bien, al igual que los talleres artísticos amparados por el Programa Arte Educador, CoArtRe trabaja también a partir de la modalidad de talleres teatrales. Sin embargo, por constituirse precisamente como institución colaboradora a GENCHI y, por tanto, no encontrarse inserta dentro del tratamiento penitenciario institucional, en la actualidad los proyectos de Roumeau se realizan de manera esporádica en diferentes penales nacionales: en estricto rigor, donde se autorice la preparación del proceso de montaje. Por esta razón, debido a que CoArtRe realiza proyectos específicos (es decir, la dirección de obras de autor previamente escogidas o bien creaciones a partir de trabajo testimonial), los diversos procesos teatrales que tienen lugar en las diferentes cárceles tienen una duración limitada –que depende directamente del tiempo que tome la finalización del proceso creativo– y se llevan a cabo a través de intensas sesiones de ensayo²⁰. CoArtRe trabaja también a partir de sus propias decisiones estéticas con un fuerte énfasis en el resultado final: tanto por la experiencia internacional desarrollada por Roumeau en virtud a sus vínculos profesionales con teatristas europeos²¹ como por el hecho de que CoArtRe suele autogestionar sus propios recursos, el resultado final de sus montajes, entendidos como

²⁰ Roumeau reconoce que para todos sus montajes ella necesita trabajar con un mínimo de tres ensayos por semana con seis horas de duración en cada uno, “es como estar en una residencia... [sólo así] realmente tú ves que [los internos] están desarrollando habilidades sociales. Si el ensayo comienza a las 10:00, ellos deben llegar a las 10:00. Es la única forma de desarrollar buen teatro al estilo europeo” (Entrevista Roumeau, 2013).

²¹ Jacqueline Roumeau ha viajado a Dinamarca, Suecia e Irlanda a establecer vínculos con las redes europeas de teatro carcelario (Prison-Art-Networks). Al mismo tiempo, tiene una estrecha relación con el grupo de Teatro Carcelario alemán aufBruch de la ciudad de Tegel (*Teatro y cárcel...* 2013).

espectáculos, para la autora adquiere gran relevancia: se subcontratan bailarines para dirigir coreografías, se diseña la escenografía, vestuarios y planta de luces, se destina gran tiempo a los ensayos para trabajar dicción y entonaciones, etc.

En la actualidad, CoArtRe trabaja, principalmente, a través del montaje de obras teatrales, dirigidas en su mayoría por Jacqueline Roumeau, en diferentes recintos penitenciarios. Sin embargo, cabe señalar que a la fecha el currículum de la corporación se ha diversificado y resulta bastante amplio: además de los montajes carcelarios, CoArtRe trabaja con una planta de actores profesionales que, en algunos proyectos, actúan en conjunto con los internos. Por esta razón, a la fecha la corporación cuenta con experiencias como la adjudicación de proyectos Fondart (Fondo Nacional de Artes); encuentros internacionales donde Roumeau comparte con otros teatristas penitenciarios; giras internacionales de algunos de sus estrenos²²; obras penitenciarias obras con temáticas contingentes como el tráfico de drogas, maltrato familiar y el bullying presentadas por su staff de actores profesionales en gimnasios comunales, sindicatos, colegios, etc. Al mismo tiempo, cabe destacar que CoArtRe realizó el “Primer Seminario de Teatro Testimonial” en el 2001 y el “Primer Festival de Teatro Carcelario de Chile” el año 2002. Además, gracias a las redes que ha sostenido Jacqueline Roumeau con importantes teatristas europeos del área del Teatro en Prisión, CoArtRe fue el organizador del “Primer Simposio Internacional de Teatro y Prisión” (2010) realizado en Santiago de Chile, instancia que junto con reunir a teatristas internacionales que trabajan en el ámbito del Teatro en Prisión, permitió que directores extranjeros dirigieran procesos teatrales al interior de cárceles nacionales²³.

Como se mencionó anteriormente, en diciembre del 2013 CoArtRe lanzó *Teatro y cárcel. Reflexiones, paradojas, testimonios*, el primer libro chileno sobre teatro carcelario que contiene, principalmente, las reflexiones de los teatristas que expusieron en el Primer Simposio Internacional sobre Teatro y Prisión (organizado por CoArtRe el

²² Cabe destacar que gracias al financiamiento de un fondo Iberescena, CoArtRe se fue de gira a España con la obra *Colina 1, Tierra de nadie*.

²³ Una de las experiencias más novedosas realizadas en el marco del “Primer Simposio Internacional de Teatro en Prisión” fue la obra teatral llamada *Vamos al oro* (2010) producida por el grupo alemán aufBruch con internos del CCP Colina 1.

año 2010) y el texto dramático de *Torre 5* (2012), el último montaje estrenado por Roumeau basado en el incendio de la cárcel de San Miguel. En este sentido, sin duda alguna que el trabajo desarrollado por Jacqueline Roumeau se constituyó como un antecedente directo del Programa Arte Educador a la hora de que GENCHI decidiera el año 2008 incorporar formalmente las prácticas artísticas al sistema penitenciario chileno. Sin embargo, resulta importante también señalar que, en virtud a su propia trayectoria, el trabajo de CoArtRe siempre ha contado con una gran cobertura mediática lo que, además de colaborar con la difusión y visibilización social de su trabajo, lo mantiene siempre en la palestra de la discusión nacional respecto a la práctica teatral volcada al espacio carcelario.

2.2. Colectivo Sustento (ex Teatro Pasmí)

Aún cuando la implementación formal del Programa Arte Educador suele fecharse en el año 2008 –debido a que a nivel institucional se adjudican los fondos necesarios para financiar a nivel nacional talleres artísticos–, en el 2002 nace en Chile otra iniciativa de Teatro Carcelario también al alero de GENCHI: la compañía Teatro PASMI realiza su primera aproximación a la práctica teatral carcelaria con un grupo de internos del CCP Colina 1. Antes de dar paso a detallar la historicidad de Colectivo Sustento (ex Teatro PASMI) como colectivo teatral carcelario y, con ello, a presentar cuál sería su propia perspectiva de creación teatral en el ámbito penitenciario, es importante señalar que, a la fecha, todavía no cuentan con publicaciones que documenten los hitos que han marcado y permitido la trayectoria y reconocimiento que poseen hasta el día de hoy. Por esta razón, la información recabada aquí fue obtenida, por una parte, gracias a una entrevista personal con Penélope Glass, la actual directora de Colectivo Sustento y, por otra, por un documento de la compañía, aún sin publicar, que fue elaborado para la conmemoración de su aniversario número 10 en diciembre del año 2012.

El trabajo de Teatro Pasmí se inicia liderado por el actor peruano Iván Iparraguirre por mera casualidad: en diciembre del 2001, a través de un contacto

personal con una voluntaria de la Pastoral Católica del CCP Colina 1, Iparraguirre es invitado a dirigir un evento de navidad en dicho penal²⁴. En medio de los preparativos, dos internos que sabían que Iparraguirre era actor, se le acercaron para comentarle de su propio trabajo teatral: por iniciativa propia de sus integrantes –internos residentes del sector laboral del CCP Colina 1²⁵– habían formado una compañía teatral llamada Actualidad Now que venía trabajando de manera autónoma desde el año 1998. Tras este primer contacto, el vínculo se estableció de inmediato: de manera extraoficial, Iparraguirre comenzó a asistir periódicamente al CCP Colina 1 para colaborar, desde el rol de director teatral, con la compañía Actualidad Now. Este trabajo de creación colectiva desembocó en el estreno de *Venus, la diosa del amor* (2002), una obra teatral escrita por uno de los internos de la compañía y pensada, grupalmente, como una sátira teatral a los programas televisivos que sobre exponen la condición de privación de libertad. Ahora bien, en razón a que el montaje de esta obra requería de una actriz, Iparraguirre invita a trabajar su colega, la teatrera australiana Penélope Glass, quien, desde ese momento, también pasó a formar parte de la dirección de Actualidad Now (Entrevista Glass, 2013).

Debido a que este primer montaje contó con la colaboración profesional externa a la compañía de Glass e Iparraguirre, la creación de *Venus, la diosa del amor* permitió que Actualidad Now, como compañía de teatro formada por internos de un penal nacional que empezaba a ser dirigida por dos actores profesionales, fijara lineamientos respecto de sus propios criterios de creación escénica. En este sentido, este primer montaje

²⁴ Resulta importante señalar que el trabajo de Teatro PASMI antecede al Teatro Carcelario desarrollado desde el 2001 en el penal CCP Colina 1. El grupo Teatro PASMI nace en Santiago de Chile en los años '90 en la comuna de San Miguel a través de la implementación de un taller teatral en un colegio de esa comuna. Liderado por el actor peruano Iván Iparraguirre, Teatro PASMI continúa trabajando de manera comunitaria hasta el día de hoy en Euskadi, el País Vasco (Sitio web Teatro Pasmí).

²⁵ El CCP Colina 1 está compuesto por dos sectores: el Sector de la Población Penal, el cual es habitado por internos que no poseen beneficios, y el Sector Laboral, habitado por internos calificados de 'buena conducta' que pueden asistir a talleres de habilidades específicas (como trabajos metalúrgicos, en madera, cultivo, etc.) para facilitar su proceso de reinserción social.

asentó líneas particulares de trabajo: talleres los días sábados en el Área Laboral, la continuidad del trabajo con o sin fondos y el enfoque en temas sociales. Como decía Actualidad Now: ‘No queremos ser presos en el escenario además que en la vida real. No queremos hacer teatro testimonial’ (Guión celebración..., 2012, p. 2).

Aun cuando GENCHI financiaba solamente a un profesor, tanto Glass e Iparraguirre continuaron dirigiendo las ideas creativas que surgían del grupo Actualidad Now. Fue tal la seriedad y el compromiso mostrado por esta compañía teatral, que sus profesores consiguen que GENCHI autorice salidas fuera de la cárcel para que el grupo presentara sus distintos trabajos (por ejemplo, en la Casa de la Cultura de Colina, la Biblioteca Nacional, la Sala Telefónica, entre otros). El mismo año del estreno de *Venus, la diosa del amor* (2002), GENCHI solicita a Glass e Iparraguirre que dirijan, también en el CCP Colina 1, otro taller de teatro pero destinado a los internos residentes en el sector de la Población Penal. Es así como, en el sector aludido y bajo la dirección de estos dos teatristas, surge una segunda compañía teatral: Fénix, constituida por internos que, en su mayoría, ya contaban con experiencia teatral dada su anterior participación en talleres teatrales desde los penales de los que habían sido trasladados. La primera creación de esta nueva compañía se tituló *Chile crece* (2003) y trataba de “una crítica de las promesas no cumplidas de los programas gubernamentales” (Guión celebración..., 2012, p. 3). El guión de la obra fue escrito por el mismo autor de *Venus, la diosa del amor*, es decir, un integrante de Actualidad Now, razón por la cual el estreno de *Chile crece* logró establecer un “trabajo de apoyo mutuo entre los dos talleres de teatro de diferentes sectores [de la misma unidad penal]” (p. 3). La compañía Fénix también realizó itinerancia pero intracarcelaria: entre el 2004 y el 2007 se presentó en los ocho recintos penales de la Región Metropolitana (Guión celebración..., 2012)²⁶.

²⁶ Los 8 recintos penales existentes en la Región Metropolitana son: el Centro de Detención Preventiva (CDP) Santiago Sur (ex Penitenciaría), el Centro Penitenciario Femenino (CPF), el Centro de Cumplimiento Penitenciario (CCP) Colina 1 y 2, el CDP Puente Alto, el CDP Talagante, el CDP San Miguel y la Unidad Especial de Alta Seguridad.

En medio de esta trayectoria que crecía paulatinamente, resulta interesante destacar que en el año 2004 la compañía Actualidad Now se termina por decisión propia de sus integrantes. Sin embargo, en el 2005, por iniciativa de dos ex integrantes de Fénix que habían sido trasladados al Sector Laboral más un ex interno que había formado parte de Actualidad Now, se funda la compañía Ilusiones que, de aquí en adelante, sería la propia del Sector Laboral del CCP Colina 1. Bajo el trabajo de Ilusiones se realiza el montaje de *Muero, luego existo*, una obra del dramaturgo chileno Jorge Díaz con la que también se presentan en el tercer Festival Regional de Cultura Penitenciario (Guión celebración..., 2012). Por esta razón, el colectivo teatral liderado por Glass e Iparraguirre y conocido como Teatro Pasmi estaba integrado por ambas compañías: Fénix e Ilusiones que, juntas, representan al Teatro Carcelario que se viene realizando en el CCP Colina 1 desde el año 2002.

Recién en el 2012 Iparraguirre viaja a Europa quedando a la cabeza del grupo teatral la teatrera Penélope Glass. Debido a que, en estricto rigor, el nombre Teatro Pasmi pertenecía a Iparraguirre, Glass comienza esta nueva etapa bajo el título de Colectivo Sustento, con el que el trabajo de Fénix e Ilusiones es reconocido hasta el día de hoy.

Como su nombre lo indica, Colectivo Sustento funciona como ‘colectivo’ teatral. En la actualidad, los integrantes de Colectivo Sustento son muchos: más allá del cuerpo de actores formado por los internos del penal CCP Colina 1, el Colectivo trabaja también con ex internos y un grupo de actores profesionales. De hecho, el actual profesor a cargo de la realización de los talleres en el CCP Colina 1 es el actor Sebastián Squella, miembro de Colectivo Sustento. Sin embargo, la mirada de Glass y de los otros integrantes también se hace presente en todos los trabajos teatrales comunitarios.

El nombre escogido por el grupo alude a la idea de ‘sustentabilidad’: en el CCP Colina 1, Colectivo Sustento trabaja desde la idea de la ‘auto-sustentabilidad’ comunitaria. Independiente a que GENCHI financie el sueldo del profesor Squella, el grupo autogestiona todo el dinero necesario para la realización de diferentes actividades. A través de la plantación de una huerta comunitaria en la comuna de San Miguel –cuyos

cultivos, como verduras, huevos y paltas, son supervisados por ex internos y los actores profesionales de Colectivo Sustento—, además de obtener parte del financiamiento necesario, el Colectivo ofrece talleres gratuitos de auto-cultivo promoviendo, así, una vida sana a través de la generación de conciencia sobre los alimentos.

Respecto a la propia perspectiva de creación teatral de Colectivo Sustento, resulta importante mencionar la tradición del Teatro Comunitario como ‘el’ referente metodológico fundamental tanto de Iparraguirre como de Glass. A esto se debe el que, desde sus inicios, Colectivo Sustento ha presentado su trabajo como una práctica de Teatro Comunitario: en palabras de Glass,

un teatro [que vuelve] a su status milenario [de] comunicación y necesidad humana de expresar, de crear una historia, de contar narración como vehículo de la historia, del cuento de la comunidad, de transmisión de conocimiento [...] lo que hace el teatro comunitario es solamente volver a la comunidad. Es el teatro que hace la gente (Entrevista Glass, 2013).

Dentro de la perspectiva del Teatro Aplicado, la práctica de Teatro Comunitario, así como el Teatro en Prisión, se posiciona también como una línea específica de investigación y práctica. Pero atendiendo a su modo particular de concebir la relación del teatro con el contexto social, el Teatro Comunitario dice relación con un trabajo teatral que se realiza de manera directa con micro-comunidades locales, donde el énfasis está puesto en las historias personales de sus propios participantes (Van Erven, 2001). Además, es una práctica teatral que rescata lo local en el sentido de que, identificando temas relevantes para la comunidad, busca contribuir a su propia historia común, a partir de experiencias individuales y colectivas. En este sentido, la propia Glass se entiende como una ‘facilitadora externa’ que solamente ‘facilita’ la emergencia de temáticas comunes dentro del propio Colectivo. Son los propios miembros de la comunidad —es decir, tanto Fénix, Ilusiones y el resto del equipo de Colectivo Sustento, como los ex internos que continúan trabajando y el equipo de actores profesionales—, quienes elaboran los problemas emergentes y toman las decisiones para resolver los conflictos

grupales a través de su perseverancia y asistencia semanal a las sesiones del taller teatral. Por inscribirse dentro de esta línea de Teatro Comunitario, desde el año 2007 Colectivo Sustento participa de manera activa en el Festival Internacional de Teatro Comunitario llamado Entepola, que se realiza anualmente en la comuna de Pudahuel, Chile²⁷. En su última versión 2014, Colectivo Sustento estrenó la obra *Modecate*, una “obra satírica de creación colectiva sobre el control social y la escucha” (Glass, correo electrónico, 2014).

En conjunto con los estrenos teatrales que Colectivo Sustento ha realizado tanto dentro como fuera de la cárcel, el grupo viene terminando “una gira de siete jornadas en tres centros cerrados del SENAME²⁸” (Glass, correo electrónico, 2014). Con el fin de generar un encuentro entre hombres que actualmente cumplen condena de privación de libertad y jóvenes que, a corto plazo, pueden estar en la misma situación, los integrantes de Colectivo Sustento tienen la oportunidad de compartir su propia experiencia de vida carcelaria con adolescentes que también se encuentran cumpliendo penas restrictivas de libertad. Tal como lo expresa Glass,

[...] por medio de juegos teatrales, la [presentación de *Modecate*] y las conversaciones emotivas y reales en ‘un círculo de la escucha’, [como Colectivo Sustento] pudimos comprobar una vez más que el teatro es un excelente pretexto para provocar reflexión y conciencia crítica (Glass, correo electrónico, 2014).

Además, a lo largo de toda su trayectoria, Colectivo Sustento constantemente cuenta con intercambios internacionales de teatristas que, desde distintos países, vienen a conocer el

²⁷ El Festival Internacional de Teatro Comunitario-Entepola se realiza anualmente durante el mes de enero en Santiago de Chile en la comuna de Pudahuel. Como tal, el festival nace a fines de los ’80 en la comuna de La Granja liderado por una compañía teatral independiente llamada La Carreta. Como gran evento artístico gratuito realizado al aire libre, desde sus inicios y hasta la actualidad la misión del festival no es otra que “proponer al teatro como un medio de integración de las comunidades populares” (Sitio web Entepola).

²⁸ El Servicio Nacional de Menores (SENAME), al igual que GENCHI, es un servicio público que depende del Ministerio de Justicia. A su cargo se encuentra la protección de los derechos infanto-juveniles, la adopción de niños y el resguardo de adolescentes menores de 18 años que han sido calificados como infractores de la ley. Precisamente para llevar a cabo esta última tarea, el SENAME dispone de Centros Cerrados en los cuales los jóvenes son internados para cumplir condena de privación de libertad.

trabajo teatral que llevan a cabo en el CCP Colina 1, a fin de enriquecer los distintos procesos teatrales que se encuentren desarrollando²⁹.

3. El Programa Arte Educador: inclusión de la práctica artística en el sistema penitenciario chileno

Antes de hacer referencia al Programa Arte Educador de GENCHI, dentro del cual se realiza el caso de estudio de Teatro Carcelario analizado en esta investigación, es importante señalar que, a nivel de registro institucional, el material concerniente a la esfera artística es inexistente, razón por la cual toda la información recolectada y expuesta a continuación fue posible únicamente gracias a la realización de entrevistas personales a aquellos profesionales de GENCHI que de alguna manera han sido testigos de la inclusión de la práctica artística al sistema penitenciario chileno.

Para comprender cuál es este contexto en el que emerge la práctica artística carcelaria, es necesario dar un breve rodeo por su propia estructura institucional, la cual, a través de la vigilancia, atención y asistencia de la población penal, ha de trabajar en pos de la reinserción social de todos quienes hayan sido castigados con una pena de privación de libertad (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2010). Por esta razón, a continuación se revisan de manera general los principales lineamientos de GENCHI como institucionalidad penitenciaria.

3.1. GENCHI y su labor de reinserción social

En términos generales, GENCHI es un servicio público que depende directamente del Ministerio de Justicia. Junto con la Defensoría Penal Pública, el Registro Civil e Identificación, el Servicio Médico Legal, el Servicio Nacional de Menores y la Superintendencia de Quiebras, constituyen los organismos a través de los cuales el Ministerio de Justicia operacionaliza su misión de “...relacionar al Poder Ejecutivo con el Poder Judicial y ejecutar las acciones que la ley y el Presidente de la

²⁹ Hasta la fecha, Colectivo Sustento ha contado con la colaboración de teatristas provenientes de Argentina, Brasil, Perú, Ecuador, Australia, Inglaterra, Irlanda y Bélgica.

República encomienden” (Sitio web Ministerio de Justicia). A pesar de que en tanto organismos públicos poseen ley orgánica propia³⁰, el Ministerio de Justicia es el encargado de aprobar los presupuestos solicitados por cada uno de estos servicios y asignar los recursos anuales que estime convenientes.

De manera particular, GENCHI es la institución encargada de la puesta en práctica del sistema penitenciario nacional, razón por la cual ha de velar por sus dos componentes: los empleados penitenciarios y la población penal. El cuerpo de empleados penitenciarios, está formado tanto por los gendarmes egresados de la Escuela de Gendarmería del General Manuel Bulnes Prieto³¹ como por el personal correspondiente al equipo técnico, es decir, profesionales de diversas áreas –psicología, trabajo social, sociología, ingeniería comercial, profesor de educación física, entre otros– encargados de llevar a cabo los diversos planes de intervención penitenciaria de cada unidad penal³². Tanto uniformados como no uniformados trabajan en conjunto en las diferentes cárceles con labores específicas para cada uno de los cargos: mientras el equipo técnico trabaja en el Área Técnica de cada prisión³³, los gendarmes, dependiendo del rango jerárquico que ocupen, suelen cumplir la labor de custodia como policía penitenciaria ocupándose del orden y vigilancia carcelarios junto con llevar a cabo algunas tareas administrativas propias de estos ámbitos (Fuentes, 2013). Ahora bien, en relación a la población penal, en nuestro país ésta se divide en cuatro subsistemas según la gravedad del delito cometido. Debido a que la presente investigación se centra en el

³⁰ En 1979 se dicta la Ley Orgánica de Gendarmería de Chile, a través de la cual se establecen y estructuran los derechos y deberes que le corresponden a la institucionalidad penitenciaria (Sitio web GENCHI).

³¹ La Escuela de Gendarmería del General Manuel Bulnes Prieto, como tal, recibe el nombre en 1975. Tras el golpe militar de 1973, la institución penitenciaria que hasta entonces recibía el nombre de Servicio de Vigilancia de Prisiones pasa a llamarse Gendarmería de Chile y, la Escuela Técnica de los Servicios de Vigilancia de Prisiones se denominará Escuela de Gendarmería del General Manuel Bulnes Prieto.

³² Las *Normas Técnicas de Educación y Cultura Penitenciaria* (2008) definen a la ‘intervención’ como aquello a lo que está obligado GENCHI para con aquellas personas que han recibido una condena de privación de libertad (p. 4).

³³ El Área Técnica, presente en cada unidad penal, es la encargada de la intervención penitenciaria, esto es, de aplicar y evaluar los programas de rehabilitación penitenciaria (Normas Técnicas..., 2008, p. 5). En ella se realizan las entrevistas psicosociales a los internos, se discuten los permisos de salida, materia relacionada con la convivencia carcelaria, entre otras.

estudio de la aplicación a la población penal de un programa de educación artística penitenciaria, en lo que sigue sólo se hará referencia al Subsistema Cerrado, es decir, al concerniente a los establecimientos penales propiamente restrictivos que albergan a todos aquellos que se encuentren cumpliendo una condena de privación de libertad³⁴.

Con respecto a la tarea institucional encomendada a GENCHI, resulta importante considerar que ésta no se limita al óptimo cumplimiento por parte de los internos de la condena de privación de libertad. En tanto es el Ministerio de Justicia el organismo que administra la justicia –a través de los tribunales, según las penas que se decidan como castigo ante quien hubiese cometido delito–, GENCHI como institución, ha de ‘recibir’ al cuerpo de castigados y, por ende, debe ‘velar’ por su ‘buena pasantía’ al interior de la prisión. Es deber de la institución “la intervención con personas privadas de libertad, que han recibido una condena por infracciones a la ley penal [...]” (Normas técnicas..., 2008, p.4). Precisamente de aquí se desprende el objetivo general establecido en el artículo primero de la ley orgánica de GENCHI que dice relación con “atender, vigilar y contribuir a la reinserción social de las personas que por resolución de autoridades competentes, fueren detenidas o privadas de libertad...” (Ley orgánica de GENCHI, modificada en marzo 2010). En este objetivo entonces se esclarece la labor de resguardo que cumple GENCHI no sólo en un sentido de encierro físico, sino también de contención emocional: más allá de la evidente vigilancia de los internos a la que está obligada la institución en pos del cumplimiento del castigo de privación de libertad, todos los profesionales penitenciarios han de ocuparse también por la buena pasantía no sólo física, sino también psíquica y espiritual de quien hubiese cometido delito. Por ello, es tarea de GENCHI también el hacerse cargo de todo el proceso que implica la pena

³⁴ Junto al Subsistema Cerrado, los otros tres subsistemas en los que se divide la población penal son el Subsistema Semiabierto, al que pueden acudir quienes pueden cumplir condena en unidades independientes como los Centros de Educación y Trabajo –CET–, previamente seleccionados según conducta manifestada en su período de prisión; el Subsistema Abierto, encargado de controlar a aquellos que se encuentren cumpliendo condenas alternativas, como Libertad Vigilada, Reclusión Nocturna y Remisión Condicional de la Pena; y el Subsistema Postpenitenciario, a través del cual se desarrollan programas de apoyo dirigido a quienes ya cumplieron penas privativas, orientados principalmente hacia su reinserción tanto social como laboral (Sitio web GENCHI).

carcelaria tanto a la hora del ingreso, temporalidad de la condena emitida y posterior salida en libertad de los penados.

Aún cuando en febrero del 2003 se aprobó la ley 19.856 que creó un sistema de reinserción social de los condenados que implicó que GENCHI, más allá de temas relacionados con la seguridad penal y guardia carcelaria, focalizara su misión en pos de desarrollar programas de reinserción social y así “disminuir con ello las probabilidades de reincidencia delictual” (Normas técnicas..., 2008, p. 4)³⁵, es recién en el año 2010 que se realiza una modificación a la ley orgánica de GENCHI donde se “reemplaza la expresión ‘rehabilitar a’ por la frase ‘contribuir a la reinserción social de’” (Artículo 1, Ley Orgánica GENCHI). Por esta razón, en la actualidad el concepto de reinserción social, desde un nivel institucional, alude al largo proceso de re-incorporación al cotidiano social por parte de quienes hayan cumplido su condena. Sin embargo, cabe destacar que el término ha sido discutido durante años tanto por la complejidad que implica el proceso en sí mismo como por la diversidad de factores que exige poner en relación. Conceptos como rehabilitación, resocialización, readaptación, entre otros, también han sido considerados en la discusión del tema a la hora de querer encontrar una noción justa que logre dar cuenta de todo lo que significa una estadía carcelaria y su posterior salida en libertad (Entrevista Ramírez, 2013).

GENCHI entiende la reinserción social como un proceso que tiene lugar al momento en que un hombre o mujer ingresa a algún establecimiento penitenciario a cumplir una pena restrictiva. Por esta razón, para toda persona encarcelada, GENCHI dispone un “tratamiento penitenciario”³⁶ a través del “circuito penitenciario” o “circuito de reinserción social”, el cual, comenzando en el Subsistema Cerrado –a través del apoyo educacional, psicosocial, laboral y deportivo/cultural–, culmina en el Subsistema

³⁵ La ley 19.856 se basó, entre otros, en la Comisión Americana de Derechos Humanos y el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, ambos que establecen la readaptación social de los penados como el fin esencial al que deben apuntar las penas privativas de libertad (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Historia de la Ley 19.856, p. 6).

³⁶ GENCHI define al “tratamiento penitenciario” como “el conjunto de acciones referidas a la vigilancia, atención y asistencia de las personas privadas de libertad, [cuyo] objetivo fundamental es contribuir a la reinserción social, a través de acciones que tengan incidencia positiva sobre su comportamiento actual o futuro [...]”(Normas técnicas... 2008, p.105).

Abierto, cuando ya se ha cumplido la condena y, por tanto, se accede al tratamiento postpenitenciario (Normas Técnicas..., 2008, p. 12).

Debido a que este estudio se centra en un programa de educación artística que forma parte de los ámbitos focalizados en el objetivo de reinserción social de quienes se encuentren en situación de privación de libertad, es relevante comprender cómo opera el área correspondiente al Departamento de Reinserción Social en el Subsistema Cerrado debido a que éste acota su función a “gerenciar y liderar, con eficiencia y eficacia, los diversos programas y acciones orientadas a la integración social de las personas privadas de libertad” (Manual de Arte Educador, 2008, p. 4).

3.1.1. Departamento de Reinserción Social en el Subsistema Cerrado

Desde un nivel operativo, la Subdirección Técnica, una de las tres subdirecciones que dependen directamente de la Dirección Nacional de GENCHI³⁷, asume la tarea de la reinserción social: en ella se insertan los programas y proyectos institucionales que trabajan en pos de esta temática en la totalidad de la población penal. Para poder llevar a cabo este propósito en los cuatro subsistemas a través de los cuales GENCHI distribuye a los internos/as (ver nota al pie número 32), la Subdirección Técnica se encuentra a su vez subdividida en seis secciones³⁸, una de las cuales corresponde al Departamento de Reinserción Social en el Subsistema Cerrado, área donde se inicia el tratamiento penitenciario a fin de mejorar la convivencia intracarcelaria y, por consiguiente, facilitar el posterior proceso de reinserción social.

En estricto rigor, el Departamento de Reinserción Social en el Subsistema Cerrado es el que inicia la intervención penitenciaria a partir del cotidiano carcelario. A fin de promover la integración de internos e internas y, con ello, mejorar la convivencia

³⁷ A nivel de organigrama, GENCHI se encuentra encabezada por una Dirección Nacional, cuya labor reside en organizar y administrar la totalidad de la institución. De ella dependen las subdirecciones (Direcciones Regionales, Escuela de Gendarmería del General Manuel Bulnes Prieto, Subdirección de Administración y Finanzas, Subdirección Operativa y Subdirección Técnica) (Sitio web GENCHI).

³⁸ Las secciones son: Unidad de Estadísticas, el Departamento de Reinserción Social en el Subsistema Cerrado, la Unidad de Protección y Promoción de los Derechos Humanos, el Departamento de Reinserción Social en el Sistema Abierto, el Departamento Postpenitenciario y el Departamento de Monitoreo Telemático (Sitio web GENCHI).

en las cárceles, realizan actividades de diversa índole que les permitan, entre otras cosas, aumentar las competencias sociales de los internos/as y ofrecer una alternativa al uso del tiempo libre. En este contexto, todos quienes hayan sido condenados tienen la posibilidad de participar en actividades y talleres institucionales como los CET (Centros de Educación y Trabajo)³⁹, actividades de tipo psicosocial, de formación y capacitación laboral, educacional y/o deportiva/cultural (GENCHI, Normas Técnicas..., 2008, p.12). Estas actividades, a las que pueden tener acceso todos aquellos que manifiesten buena conducta desde el momento en que ingresan a los recintos penales, se desarrollan en el marco de las cuatro áreas a través de las cuales trabaja el Departamento de Reinserción en el Subsistema Cerrado: Atención e intervención psicosocial; Capacitación laboral; Trabajo; y Deporte, recreación y/o educación.

3.2. La labor de reinserción desde las esferas educativa y cultural

Dejando de lado los tres primeros ámbitos recientemente mencionados, a saber el psicosocial, el de capacitación laboral y el relativo al trabajo –que tienen que ver, respectivamente, con prestaciones de carácter psicosocial, capacitaciones a través de cursos en materias técnicas y trabajos remunerados al interior de los propios recintos penales–, el objetivo de intervención penitenciaria que el Departamento de Reinserción Social lleva a cabo a través del área ‘Deporte, Recreación y/o Educación’ se realiza desde dos esferas: la educacional y la cultural. Considerando que en nuestro país el panorama carcelario no dista mucho de lo que sucede en el resto de los países de América Latina en relación a los altos índices de marginalidad, vulnerabilidad y analfabetismo que posee un gran porcentaje de la población penal (Carranza, 2013), para GENCHI los ámbitos de cultura y educación se encuentran bastante imbricados entre sí.

³⁹ Los Centros de Educación y Trabajo (CET) corresponden a establecimientos penales independientes o que forman parte de una unidad cerrada, cuyo objetivo principal es contribuir a la reinserción social de las personas condenadas, a través de la formación de hábitos sociales, laborales y del aprendizaje de habilidades y competencias, proporcionándoles capacitación técnica, trabajo regular y remunerado, educación, formación e intervención psicosocial. El Sector Laboral del CCP Colina 1, por ejemplo, pertenece al CET de ese penal (Sitio web GENCHI).

Sin ir más lejos, el propio nombre del programa ‘Arte Educador’ responde a esta dualidad educativo-cultural que GENCHI intuye en la exposición de los internos/as al trabajo artístico y que, en este sentido, dice relación con la especificidad educativa desde la cual los talleres artísticos podrían aportar al objetivo de reinserción desde un trabajo cotidiano. Por esta razón, el proceso de reinserción social necesariamente ha de implicar una alta exigencia para los programas no sólo en términos de alfabetización, sino que también de educación socio-cultural para aquellos que se encuentren privados de libertad. La esfera educacional de esta área tiene a su cargo el desarrollo de los temas específicos en materia educativa: por ejemplo, alfabetizar a la población, brindar la posibilidad de completar los estudios de enseñanza básica y/o media, preparar la Prueba de Selección Universitaria, entre otras. En cambio, la esfera cultural se preocupa, por una parte, del trabajo artístico que se ofrece a los internos/as a través de distintos talleres, y por otra, del desarrollo del ámbito deportivo (también a través de talleres) al interior de cada unidad penal. Finalmente, el área ‘Deporte, Recreación y/o Educación’ se materializa en la realización de tres programas específicos para cada ámbito, es decir, para deporte, recreación y educación: Educación Penitenciaria (el que forma parte del sistema general de educación municipalizada y, por ende, es administrado por los municipios), Actividad Física y Deporte (que, como su nombre lo indica, se ocupa de la práctica deportiva regular al interior de los recintos penales) y el que a esta investigación le compete, a saber, Arte Educador (focalizado en ofrecer talleres artísticos a la población penal que reside en las diferentes cárceles a lo largo del país).

3.3. La formalización institucional de la inclusión de la práctica artística a GENCHI

Si bien la primera incursión de las artes al interior de recintos penales chilenos, a través de talleres voluntarios, es posible situarla hacia fines de los ’90, por tratarse de instancias no institucionales el registro escrito de estas experiencias, por parte de GENCHI, es inexistente, razón por la cual la historia de estas prácticas sólo puede

rastrear de manera oral a través del testimonio directo de quienes fueron sus principales protagonistas⁴⁰.

En 1997, a través de un vínculo con la ex División de Cultura del Ministerio de Educación, GENCHI obtiene los recursos para financiar ciertos talleres artísticos voluntarios que ya se encontraban en curso. Dentro de este diálogo institucional, un hito importante a propósito de la inclusión de las artes al sistema penitenciario chileno lo constituye la actividad que en el año 2000 se conoció como ‘Arte Libre’: el primer evento artístico abierto a público que exponía las mejores creaciones –especialmente plásticas, literarias, musicales y artesanales– que internos e internas realizaban durante el año a través de los talleres artísticos en diferentes unidades penales de la Región Metropolitana (Reportaje El Mercurio online, 2000).

Lamentablemente, por razones que se desconocen, el vínculo entre la ex División de Cultura del Ministerio de Educación y GENCHI se detuvo, situación por la cual la institución penitenciaria debió solicitar recursos al Ministerio de Justicia para implementar, de manera autónoma, talleres artísticos en cárceles nacionales. Recién en el año 2008 el Ministerio de Justicia aprueba el primer presupuesto de GENCHI que incluía a las artes dentro del tratamiento de intervención penitenciaria (Entrevista Ramírez, 2013). Esto significó que, de aquí en adelante, GENCHI contó con financiamiento propio para cubrir los talleres artísticos desarrollados en los recintos penales, razón por la cual el 2008 se considera como el año oficial del lanzamiento del Programa Arte Educador (Entrevista Ramírez, 2013). Asimismo, la redacción del Manual de Arte Educador llevada a cabo entre los años 2004 y 2005, único documento escrito respecto a la práctica artística carcelaria, constituyó también uno de los hitos claves que colaboró con la formalización actual de este espacio de educación artística penitenciaria.

⁴⁰ Como primeros talleristas independientes, destacan el poeta y músico chileno Mauricio Redolés y el escritor también chileno Claudio Geisse, a través de las disciplinas de literatura, música e, incluso, pintura. Desde el ámbito teatral, la actriz y dramaturga Jacqueline Roumeau quien comenzó a realizar talleres de teatro en las cárceles del norte de Chile, práctica que, como se mencionó en el apartado sobre su legado al teatro carcelario chileno, ha logrado sostener hasta el día de hoy a través de su corporación CoArtRe (Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción social).

3.3.1. Manual de Arte Educador: los principales lineamientos del programa

En rigor, la redacción del contenido del Manual de Arte Educador, se realiza de manera paralela al proceso de implementación institucional del Programa Arte Educador. Debido a que en nuestro país el arte penitenciario nace al alero de voluntariados, GENCHI nunca contó con el conocimiento específico respecto a los requerimientos que implicaba la realización de un taller artístico en contextos carcelarios. Así, una vez que comenzaron a establecerse vínculos institucionales (primeramente, alrededor del 2000 entre GENCHI y la ex División de Cultura del MINEDUC y, luego, entre los años 2003 y 2006, entre GENCHI y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes –CNCA–), surge la necesidad de contar con un documento que respaldara la apertura formal de un espacio de educación artística en materias penitenciarias. En este contexto, y en alianza con el CNCA, en el 2004 GENCHI realiza el primer “Seminario sobre metodología de la práctica artística en el sistema penitenciario chileno” (Manual de Arte Educador, 2008, p. 19) con el objetivo de “construir una propuesta metodológica para la práctica artística de internos del Sistema Penitenciario Chileno” (Tríptico entregado en el primer Seminario sobre metodología de la práctica artística en el sistema penitenciario chileno). Como el trabajo artístico a través de talleres se estaba realizando en GENCHI ya desde fines de los ’90 por talleristas o monitores con diversos grados de formación profesional, se volvía urgente convocar una instancia que reuniera por primera vez estas diferentes miradas artísticas en relación al arte penitenciario, donde además de reflexionar en torno a las experiencias individuales y respecto a los objetivos pedagógicos comunes que se encontraban a la base de esta diversidad de prácticas, se pudiese contar con el aporte de un juicio externo que proviniera de profesionales especialistas vinculados tanto al CNCA como a GENCHI⁴¹. En abril del 2005 se repitió dicha convocatoria para dar lugar al Segundo

⁴¹ En relación a dichos fines ‘pedagógicos’, resulta interesante mencionar que muchos de los primeros voluntariados se gestaron gracias al vínculo existente entre los talleristas y/o las unidades penales y algunos movimientos pastorales católicos que, tradicionalmente, han trabajado al interior de las diferentes cárceles del país. Quizás es por esta razón que aunque los talleres comenzaron a realizarse con regularidad a fines de los ’90 –cuando no había nada que fundamentara institucionalmente a la ‘educación artística

Seminario sobre Práctica Artística, cuyo objetivo ahora se volcó hacia la implementación del nuevo marco general para los talleres en curso (Tríptico entregado en el segundo Seminario sobre metodología de la práctica artística en el sistema penitenciario chileno). En este sentido, y a pesar de que aún el nombre “Arte Educador” no designaba aún oficialmente al programa de educación artística, este segundo seminario se propuso como objetivo “dar a conocer la Guía Metodológica para el Arte Educador de Talleres del Sistema Penitenciario Chileno” (Tríptico entregado en el segundo Seminario sobre metodología de la práctica artística en el sistema penitenciario chileno). Por lo tanto, a pesar de que el lanzamiento oficial del programa sería recién tres años más tarde –una vez que GENCHI obtuvo el financiamiento propio–, ya desde el 2005 comenzaron a formalizarse sus bases orientadoras a través del producto de este segundo seminario: el Manual de Arte Educador, único registro existente hasta aquí respecto al programa que lleva el mismo nombre.

En el marco de estos antecedentes, el Manual de Arte Educador se constituye como un punto de partida orientador para el desarrollo cultural de GENCHI, tras la experiencia desarrollada hasta el 2005 por el equipo técnico del Departamento de Reinserción Social en el Subsistema Cerrado al interior de los establecimientos penales en su atención a la población de reclusos (Manual de Arte Educador, 2008, p. 3). Este Manual contiene las principales líneas argumentales de la educación artística penitenciaria que se lleva a cabo en algunos de los recintos penitenciarios del país a través del Programa Arte Educador, bajo la modalidad de talleres. Cabe señalar que este documento no se trata de una revisión teórica ni de una discusión bibliográfica en torno al arte carcelario, sino que se constituye como una guía metodológica para el trabajo de los talleres artísticos a la luz de los argumentos institucionales que permiten insertar a la esfera artística de manera sistemática y permanente al proceso de reinserción social que GENCHI debe llevar a cabo por mandato de ley orgánica.

penitenciaria’ – al parecer los fines pedagógicos quedaban establecidos de manera implícita para cada uno de estos monitores.

En síntesis, el Manual de Arte Educador busca orientar las propuestas culturales para la acción penitenciaria bajo los mandatos institucionales de GENCHI. Tras establecer ciertas definiciones necesarias para implementar el desarrollo de las artes en el ámbito penal e intrapenal (2008, p. 6), además de servir como marco referencial de práctica artística penitenciaria –con los objetivos planteados y los contenidos que deben considerarse al momento de realizar un taller artístico–, sustenta a las artes en tanto disciplinas que, a partir de su trabajo cotidiano, pueden colaborar con el proceso de educación ‘cultural’ y por ende de reinserción social a través de, por ejemplo, favorecer el respeto mutuo en la convivencia. A este respecto resulta importante destacar que, sea cual sea la práctica artística, el manual pone énfasis en fines morales antes que en artísticos, en el sentido de priorizar el proceso creativo por sobre el posible resultado obtenido (GENCHI, Manual de Arte Educador, 2008, p. 25). Al mismo tiempo, el Manual de Arte Educador se posiciona como marco metodológico para los profesores de arte ya que ofrece etapas ‘tipo’ que han de servir como una guía para las distintas disciplinas implicadas (2008, p. 26).

3.3.2. Programa Arte Educador

Como iniciativa institucional a través de la cual GENCHI puede ofrecer a las diversas unidades penales una oferta programática de talleres artísticos, en la actualidad el Programa Arte Educador en sí representa una instancia inédita a nivel nacional ya que, hasta la fecha, se posiciona como el único intento de políticas públicas en educación artística dentro del sistema penitenciario: es el único programa que responde por el acceso a la esfera artístico-cultural de todos quienes se encuentren privados de libertad. Debido a sus propias “herramientas metodológicas que incluyen la creatividad, el movimiento y el juego, entre otras” (Normas Técnicas..., 2008, p. 20), el área cultural es considerada relevante en GENCHI “para la formación y desarrollo de los internos e internas como vía para elevar su nivel de escolaridad, su desarrollo personal y su formación valórica” (Normas Técnicas..., 2008, p. 19).

Incorporado formalmente como programa institucional penitenciario el año 2008, por ahora Arte Educador se encuentra presente solo potencialmente en todas las unidades penales del país. Esto porque aún cuando el presupuesto anual asignado por GENCHI al programa debe cubrir todos los recintos penitenciarios concernientes al Subsistema Cerrado, desde un nivel operativo la realización de talleres artísticos depende también de las necesidades particulares que presente cada penal respecto a la población que en él habite. En este sentido, los profesionales contratados para los talleres responden directamente al número de población penal recluida en cada recinto penitenciario, razón por la cual las unidades penales más grandes son las que suelen contar con la realización de talleres artísticos (Entrevista Zamora, 2013)⁴².

Como programa institucional dependiente del Departamento de Reinserción Social, Arte Educador se constituye como uno de los tantos medios a través de los cuales GENCHI trabaja en vistas de la reinserción social. Sin embargo, cabe señalar que, hasta aquí, Arte Educador es el único programa del área Deporte, Recreación y/o Educación que no ha sido considerado en términos evaluativos (Ministerio de Justicia y GENCHI, Informe final de evaluación..., 2012, p. 27). A pesar de que tanto los talleres deportivos y artísticos se entienden no sólo como espacios de recreación que colaboran a un uso del tiempo libre de los internos/as, sino también como esferas pedagógicas que pueden contribuir a una mejor convivencia intracarcelaria desde un nivel emocional y, por ende, al proceso de reinserción social (GENCHI, Manual de Arte Educador, 2008, p. 7), cabe destacar que en la actualidad los talleres artísticos ocupan un espacio mínimo dentro del trabajo de intervención penitenciaria. Sólo por considerar a los programas que le competen a la misma área –‘Deporte, Recreación y/o Educación’–, ‘Educación Penitenciaria’ se encuentra inserto de manera cotidiana con jornada completa en todos los recintos penales (Entrevista Zamora, 2013), y ‘Actividad Física y Deporte’ está

⁴² Por ejemplo, en el caso de la Región Metropolitana, existen 44 talleres distribuidos en 8 unidades penales. Por cantidad de internos, el Centro de Detención Preventiva (CDP) Santiago Sur (ex Penitenciaría) es la cárcel que más talleres de Arte Educador tiene (10). Le sigue el Centro Penitenciario Femenino (CPF) con 8; luego Centro de Cumplimiento Penitenciario (CCP) Colina 2 y el CDP Puente Alto, con 6 cada uno; el CCP Colina 1 tiene 5 talleres; el CDP Talagante y el CDP San Miguel tienen 4 talleres cada uno y, finalmente, la Unidad Especial de Alta Seguridad tiene solo 1 taller (Entrevista Yévenes, 2013).

también incorporado a la rutina carcelaria en las unidades penales más grandes, como es el caso del CDP Santiago Sur y el Centro de Cumplimiento Penitenciario (CCP) Colina 1, entre otras⁴³. A diferencia de esto, hasta aquí cada taller artístico convocado por Arte Educador logra cubrir solamente dos horas semanales en los diferentes recintos carcelarios. En este escenario, no resulta extraño que el impacto de los talleres artísticos no logre ser objetivamente valorado, ya que, concretamente, el programa se vuelve invisible para una mirada evaluadora externa y, por tanto, el conocimiento respecto a las diferentes prácticas artísticas suele quedar al alcance sólo de quienes participan de dichas instancias de manera directa o bien de las jefaturas locales del Programa Arte Educador que deben velar por el funcionamiento de los talleres en los respectivos recintos penales.

Como correlato de lo anterior, cabe destacar que, a diferencia de los talleres psicosociales o laborales donde la solicitud de ingreso pasa por la decisión del equipo de profesionales dispuestos para el tratamiento penitenciario de los internos/as, hasta el año 2013 la asistencia a los talleres artísticos del Programa Arte Educador era voluntaria, es decir, todo interno o interna que lo deseara podía solicitar directamente al profesor del taller de su interés, su intención de participar en éste. Sin embargo, para el año 2014, las Orientaciones Técnicas del Subsistema Cerrado⁴⁴ establecen que la asistencia a los talleres artísticos debía estar regulada conforme al plan de intervención penitenciaria que los diferentes profesionales a cargo hayan dispuesto para cada interno/a (Orientaciones Técnicas, 2014, p. 10). Esto resulta interesante porque, por primera vez, se posiciona el ingreso a los talleres artísticos al mismo nivel de los talleres psicosociales o laborales, donde el equipo profesional es quien debe decidir la integración del interno o interna

⁴³ En las unidades penales más grandes del país –como es el CDP Santiago Sur, el CPF y el CCP Colina 2–, el deporte que se desarrolla de manera más intensiva es el fútbol, llegando incluso a conformar equipos de primera división propios de los respectivos penales. En las otras cárceles del país, los talleres deportivos funcionan de manera más similar a los de Arte Educador, en el sentido en que se contratan monitores externos para la realización semanal de clases de diferentes deportes (Entrevista Zamora, 2013).

⁴⁴ Las Orientaciones Técnicas del Subsistema cerrado, documento redactado por la Subdirección Técnica de GENCHI, “concentra los principales lineamientos y complementa las instrucciones vigentes con el objetivo de guiar el desempeño de nuestros funcionarios penitenciarios en la ejecución de los programas y acciones de reinserción asociadas a la población de los establecimientos cerrados y semiabiertos” (Orientaciones Técnicas, 2014, p. 1).

evaluado/a a alguna de las disciplinas artísticas ofrecidas en los respectivos penales. A este respecto cabe destacar, además, que los talleres artísticos nunca han sido considerados para la obtención de algún tipo de beneficio –como rebaja de condena o salida dominical– a diferencia de, por ejemplo, la asistencia al colegio penal o los talleres laborales, que sí se constituyen como indicadores de buena conducta para quienes asisten a sus actividades. Si bien es posible distinguir que, para los diversos equipos psicosociales a cargo de los diferentes casos, el hecho de que un interno/a participe en talleres artísticos ha de marcar una diferencia en términos conductuales (en el sentido de explotar sus propios potenciales y, sin ir más lejos, darle un ‘buen uso’ al tiempo libre), la asistencia en sí misma a estas instancias no constituye un beneficio directo para la condena emitida. Sin embargo, resulta importante señalar que esto se debe a la propia contingencia penal, ya que, en estricto rigor, los talleres artísticos debiesen ser considerados, en conjunto con los otros talleres, a la hora de evaluar la salida en libertad del interno/a en cuestión (Entrevista Zamora, 2013). Así como los Tribunales de Justicia, a la hora de juzgar el cumplimiento de la condena restrictiva, evalúan el ‘nivel conductual’ que los internos/as han manifestado durante su estadía en prisión, de manera independiente cada recinto penal debe evaluar con una nota entre 0 y 7 la conducta del interno/a que se encuentra próximo a obtener su libertad (Entrevista Zamora, 2013). Esta nota resulta de un promedio entre tres aspectos evaluados en los internos/as: su asistencia al colegio penal; en caso que corresponda, el desarrollo de la actividad laboral; y, finalmente, la ‘guardia interna’, nombre que considera la evaluación tanto del comportamiento cotidiano de los internos –sobretudo en términos de orden– como la asistencia a talleres deportivos, artísticos, laborales, entre otros. En este contexto, el hecho de que los talleres artísticos no sean considerados ‘cuantitativamente’ podría atribuirse a las diversas urgencias rutinarias que deben zanjar a diario los profesionales penitenciarios, quienes, por ejemplo, en cárceles como el CDP Santiago Sur donde el tránsito cotidiano de la población penal supera los 5.000 internos, a la hora de emitir la nota ‘final’ no alcanzan a considerar el ‘caso a caso’ debido a la enormidad de aspectos que, por ley, deben ser evaluados en términos psicosociales para el óptimo

cumplimiento de la condena y consiguiente obtención de libertad (Entrevista Zamora, 2013).

En síntesis, en la actualidad el Programa Arte Educador es el único garante del acceso a la esfera artística de la totalidad de la población penal recluida en los recintos penitenciarios. Por esta razón, se vuelve urgente avanzar hacia estudios que, desde un nivel de políticas públicas donde se encuentren implicadas tanto la academia artística como el propio sistema penitenciario chileno, permitan criticar, potenciar y valorar la iniciativa de Arte Educador como un espacio que resulta insustituible para la experiencia cotidiana de todos quienes se encuentren cumpliendo una condena de privación de libertad.

CAPÍTULO II:

Metodología de la investigación

*“[...] nada de lo que es existe en singular desde el momento en que hace su aparición;
todo lo que es está destinado a ser percibido por alguien”*

Hannah Arendt
La vida del espíritu (2002)

Por tratarse de un estudio de caso etnográfico sobre un taller de teatro carcelario realizado en el sector módulos de la ex Penitenciaría, a nivel metodológico esta tesis se inscribe en un terreno multidisciplinario que recurre a metodologías de investigación concernientes al ámbito de las ciencias sociales. Así pues, a través de un enfoque fenomenológico y etnográfico de registro y análisis de datos, entendidos como “métodos abiertos [capaces de] hacer justicia a la complejidad del objeto en estudio” (Flick, 2004, p. 19), la presente investigación se guía por el registro empírico de datos realizado durante los seis meses de observación y trabajo de campo.

Considerando que esta investigación se focaliza en el estudio ‘en acto’ de un taller de teatro penitenciario, esta tesis se entiende desde una perspectiva fenomenológica debido al énfasis puesto en la observación del fenómeno mismo al momento de su acontecer antes que en preconcepciones teóricas anteriores a la propia investigación. Teniendo en cuenta, además, que “para la fenomenología, el criterio de verdad se centra en las vivencias personales de los actores sociales” (Flores, 2009, p. 35), esta tesis precisamente privilegia el nivel de la experiencia cotidiana que instala un taller de teatro realizado en el CDP Santiago Sur para los propios internos que de él participan: a partir del supuesto de “experiencia subjetiva” entendida “como base del conocimiento” (Flores, 2009, p. 35) se enfatiza, por sobre todo, la experiencia e interpretación que los propios actores sociales hacen del fenómeno estudiado.

Por su parte, a fin de relevar que el foco de estudio es ‘este’ taller de teatro carcelario en particular considerado en su propio contexto de realización, a saber, el

CDP Santiago Sur, esta investigación ha requerido de una aproximación etnográfica consistente en la observación participante como la técnica utilizada tanto para la inmersión empírica en el terreno, como el registro de datos y el posterior análisis de los mismos. Por etnografía se entenderá una metodología cualitativa de investigación social que pretende

describir la cultura [de una comunidad específica], utilizando el trabajo de campo como punto de partida; dar cuenta del punto de vista de los actores sociales, con el objeto de describir su concepción del mundo [y] generar información basada en la empírica, por medio de una variedad de técnicas, como la observación participante, la entrevista en profundidad... (Flores, 2009, p. 99).

En este sentido, la observación participante emerge como ‘el’ criterio etnográfico a través del cual se realizó el registro de los datos. Por esta razón, el propio diseño de la investigación “[permaneció] flexible, antes y durante el proceso real” (Flores, 2009, p. 124). El trabajo empírico y, con ello, las visitas a terreno, se constituyen como el material principal que da curso a este estudio.

Resulta importante señalar que, en la técnica de observación participante, el investigador

[...] se halla implicado en el colectivo que está estudiando, con el objeto de dar cuenta de sus significados más profundos; busca [...] realizar un conocimiento personal y vivencial del fenómeno social de interés [y] la búsqueda de conocimiento y explicación de [los] fenómenos sociales [...] se realiza en situación, [razón por la cual] la técnica no precisa la elaboración de esquemas demasiado prolijos [ni] de mediciones estadísticas (Flores, 2009, p. 123).

Por consiguiente, en conjunto con la perspectiva fenomenológica, la técnica etnográfica de observación participante contribuye también a relevar, desde el punto de vista de los

propios protagonistas del taller de teatro penitenciario, la situación ‘total’ de interacción social que representa la instancia del taller al interior del CDP Santiago Sur.

Por la preponderancia que adquiere el punto de vista de los propios actores sociales implicados en este estudio, el trabajo de campo aquí se vuelve esencial. Es decir, el énfasis investigativo se fundamenta en el contacto rutinario y presencial entre la investigadora y los protagonistas del taller. Según Flores (2009), en la observación participante “el nivel de participación en el medio es uno de los elementos más importantes en el uso de esta técnica, [razón por la cual] un nivel de contacto y de relación con lo observado posee una importancia capital” (p. 121). En esta línea argumental, el registro empírico de esta tesis se basó en los datos recopilados tras la propia experiencia de la investigadora, tanto a partir de los apuntes referidos a las notas de campo, como la escritura de las Crónicas de registro de las diferentes sesiones observadas.

1. La inmersión en el terreno: definición de unidades de observación y análisis

Considerando que este estudio no parte desde una pre-categorización ni teórica ni metodológica, la definición de las unidades de observación y análisis se realizó una vez ya iniciada la investigación, tras las primeras visitas al terreno ocurridas durante el mes de agosto del 2012. En este contexto, el taller de teatro realizado en el sector módulos del CDP Santiago Sur se definió tanto como la unidad observación y análisis de esta tesis.

Aun cuando, en términos de observación, ambas unidades coinciden, en el sentido de que el trabajo de campo se focalizó en ‘la’ instancia semanal taller de teatro propiamente tal, a la hora del análisis se consideran los dos niveles que emergen tras la práctica teatral: por una parte, el plano de la interacción social colectiva que se produce a través de las diferentes dinámicas propuestas y, por otra, la individualidad de cada interno conforme a su participación personal en el taller de teatro.

En términos de registro investigativo, el periodo del taller de teatro observado tuvo lugar entre los meses de agosto del 2012 y enero del 2013 (seis meses en total), durante los cuales se observó en terreno los ensayos teatrales semanales.

Cabe relevar que, entendida como una investigación etnográfica, en este estudio la revisión teórica se realizó en paralelo a la inmersión en el terreno investigado. A fin de relevar, por sobre todo, el fenómeno del taller de teatro carcelario ‘en acto’ y desde el punto de vista de sus propios protagonistas, la revisión de autores se hizo de manera paralela al levantamiento de datos, para ofrecer así un diálogo que considere el material empírico y la respectiva revisión bibliográfica.

2. Objetivos de la investigación

Entendido como un estudio de caso etnográfico de un taller de teatro particular desarrollado en el CDP Santiago Sur, la pregunta preliminar que motivó esta tesis decía relación con conocer en qué consistía un taller de teatro carcelario, considerando que allí se trataba de una puesta en escena particular del Programa Arte Educador. Sin embargo, tras las primeras visitas a terreno y, con ello, el atestiguamiento del significado especial que adquiriría en los internos su propia participación en dicho taller teatral, surgió una hipótesis comprensiva: la práctica teatral aportaría positivamente a la rutina carcelaria, tanto desde un nivel colectivo (a partir de la generación de una comunidad basada en la confianza) como en un sentido individual (mejorando las dinámicas de convivencia interna y, por tanto, facilitando los procesos de reinserción social).

Sin embargo, debido a que esta tesis se entiende como una primera aproximación empírica a una práctica teatral carcelaria de Chile, antes que comprobar una hipótesis, se trata de ofrecer una mirada reflexiva sobre cómo acontece en la actualidad un taller de teatro carcelario inserto dentro del Programa Arte Educador. Por esta razón, la presente investigación, a partir del objetivo general que dice relación con conocer el significado que adquiere la práctica teatral en los internos que participan en el taller de teatro del sector módulos de la ex Penitenciaría, trabajó con la siguiente pregunta investigativa: ¿cuál es la significación que le dan, un grupo de internos del sector módulos de la ex

Penitenciaría, a su participación semanal en un taller de teatro penitenciario? Como objetivos específicos, se espera:

- a. Comprender de qué manera la práctica teatral puede posicionarse como una vertiente terapéutica para algunos de los internos que habitan el sector módulos de la ex Penitenciaría.
- b. Analizar la forma en que la práctica teatral puede revertir el disciplinamiento moderno contenido en la situación de privación de libertad en el sector módulos de la ex Penitenciaría.
- c. Indagar en la recuperación de la esfera social que puede instalar la práctica teatral en el sector módulos de la ex Penitenciaría.

3. Instrumentos de recolección de datos

De manera específica, en esta tesis se utilizaron tres instrumentos para la recolección de los datos empíricos que emergían a partir del trabajo de campo.

- Entrevistas individuales y grupales con preguntas abiertas. Debido a que GENCHI carece de registros que respalden tanto la historicidad como el desarrollo del Programa Arte Educador, para comprender el caso estudiado se realizaron entrevistas con pautas semiestructuradas y preguntas abiertas a algunos de los actores sociales principales que estuvieron implicados en el proceso de formalización de este espacio de educación artística penitenciaria. En total, se realizaron siete entrevistas: una grupal y seis individuales. Las entrevistas individuales realizadas a informantes claves consideran tres áreas: empleados penitenciarios que estuvieron en los inicios del Programa Arte Educador; profesionales del Programa Arte Educador a ‘nivel local’, es decir, que trabajan en la ex Penitenciaría y referentes de la práctica de teatro carcelario en Chile. Al mismo tiempo, se efectuó una entrevista grupal a los integrantes del taller de teatro para comprender su propia perspectiva de la instancia ‘taller de teatro carcelario’.

- Crónicas de registro. Las ‘Crónicas de registro’, metodología utilizada por la perspectiva de EncargarteUC, se entienden como narrativas experienciales que la investigadora escribió como registro personal y vivencial de las sesiones semanales del taller de teatro observadas. La presente investigación cuenta con un corpus de dos crónicas escritas por mes de estudio, es decir, un total de doce crónicas que se consideran como la fuente fundamental del material empírico obtenido. Esta documentación reúne las reflexiones de la investigadora posterior a la observación de las diferentes sesiones. En ellas se relevan aquellos aspectos más importantes, tanto individuales como colectivos, que dan cuenta del significado que adquiere la realización de un taller de teatro carcelario en los participantes que la integran.
- Apuntes personales. A modo de registro personal se destinó un cuaderno de notas para apuntar reflexiones importantes, tanto del colectivo teatral como de la propia investigadora, que surgieran durante todas las sesiones observadas. Este cuaderno incluye tanto algunas de las notas de campo que se constituyen como las más relevantes como aquellas reflexiones propias que aparecen después de la observación. Si bien los apuntes están escritos a modo de ‘notas libres’, permiten la reconstrucción de situaciones importantes que, por desajustes de tiempo entre la observación y el posterior registro, no alcanzaban a ser reflejadas en las Crónicas.

4. Análisis de datos: levantamiento de categorías relevantes

Desde el punto de vista del análisis, en primer lugar éste se realizó a partir de un proceso de codificación temática de todo el material empírico obtenido. De esta manera, se revisaron los apuntes personales de la investigadora, las crónicas de investigación y las entrevistas, destacando aquellas temáticas que se volvían más recurrentes a la luz de los objetivos y pregunta de la investigación. Así, se levantaron aquellas categorías que se volvían persistentes en la comprensión del significado que adquiere en los internos de un penal nacional su participación en un taller de teatro. En este sentido, el material

empírico fue revisado a la luz de la emergencia de estos “conceptos sensibilizadores” que colaboraran con la comprensión del objetivo investigativo propuesto.

En un segundo momento, el análisis del material empírico consideró la revisión de la discusión teórica propuesta en el Capítulo III, a fin de colaborar con una mirada reflexiva que, a propósito de la emergencia propia de un taller de teatro carcelario, releve el punto de vista de sus propios protagonistas.

Debido a la inexistencia de estudios previos que aborden el nivel de aplicación del Programa Arte Educador o el impacto que produce en los internos su participación en talleres artísticos, esta tesis se entiende como una investigación cualitativa, con carácter exploratorio y, por ende, descriptivo que, desde un punto de vista académico, explora por primera vez el vínculo existente entre la práctica artística y el sistema penitenciario chileno. Por esta razón, “en lugar de partir de teorías y comprobarlas, [esta investigación trabaja desde] ‘conceptos sensibilizadores’” que, surgidos tras la inmersión en el terreno observado, buscan analizar y comprender el contexto social escogido (Flick, 2004, p. 16). Así, en este estudio “la meta es menos examinar lo que ya se conoce bien (por ejemplo, teorías formuladas con anterioridad) que descubrir lo nuevo y desarrollar teorías fundamentadas empíricamente” (Flick, 2004, p. 19). Por esta razón, esta investigación no busca probar hipótesis pre-concebidas sino, por el contrario, relevar los aspectos propios del fenómeno que emergen tras la propia experiencia de la investigadora a la luz de la pregunta investigativa.

Antes de finalizar este capítulo y a propósito de una investigación teatral que, en términos metodológicos, convoca a metodologías de las ciencias sociales para dar cuenta de la emergencia de su propio fenómeno de estudio, a continuación se ofrece un apartado que explica la relación del ámbito de estudios del Teatro Aplicado (Applied Theatre) con metodologías de las ciencias sociales, diálogo fundado precisamente en su calidad de perspectiva multidisciplinaria donde la práctica teatral, desde distintos contextos sociales, aparece convocando a distintas esferas de la vida cotidiana.

Apartado.

Teatro Aplicado y la interdisciplinariedad con las ciencias sociales: diálogo con las metodologías cualitativas de investigación social

Desde un punto de vista académico, y como disciplina eminentemente artística, el análisis más común del ámbito de los estudios teatrales suele tener relación con el estudio de situaciones de interacción social, observándolas analógicamente como si se tratara de puestas en escena con las problemáticas inherentes a los procesos de creación colectiva (Balme, 2013). En la actualidad una de las discusiones teatrales recurrentes en términos metodológicos tiene que ver con el paradigma conocido como “investigación performativa” (Haseman, 2010, p. 148), el cual, en palabras del investigador australiano Brad Haseman (2010), al ofrecerse como alternativa propiamente artística de registro y análisis de datos,

[...] no puede ser solamente ‘incluido’ dentro del marco de la investigación cualitativa. El paradigma de la investigación conducida por la práctica emplea su propio enfoque investigativo con sus propias estrategias y métodos, todos obtenidos tras largos procesos de creación y métodos de trabajo que han sido aceptados tanto por artistas y practicantes a través de las artes y las disciplinas creativas emergentes (Haseman, 2010, p. 148, la traducción es mía)⁴⁵.

En este contexto, como la investigación performativa recurriría a las propias estrategias y métodos que surgen del proceso de montaje, las herramientas metodológicas más utilizadas para el análisis tanto de las propias puestas en escena como de sus respectivos procesos de creación colectiva suelen corresponder a apuntes personales que el investigador registra en torno a la obra analizada y también al material audiovisual que

⁴⁵ “[...] can not merely be subsumed under the qualitative research framework. Practice-led research employs its own distinctive research approach with its own strategies and methods, drawn from the long-standing and accepted working methods and practices of artists and practitioners across the arts and emerging creative disciplines” (Haseman, 2010, p. 148).

documenta el proceso de montaje. Otros documentos como fotografías, críticas a la obra, reseñas de la misma, entrevistas a la compañía teatral, publicidad, etc., también son utilizados en conjunto con las dos primeras fuentes señaladas (Balme, 2013, p. 235).

Ahora bien, en el caso del Teatro Aplicado, por tratarse de prácticas teatrales puestas al servicio de fines propiamente comunitarios, la cuestión respectiva a los aspectos metodológicos adquiere mayor complejidad. Debido a la coexistencia propia de esta área entre práctica teatral y problemáticas sociales intrínsecas a las diferentes comunidades protagonistas, el foco de análisis de este ámbito supera lo eminentemente ‘teatral’ del proceso de puesta en escena exigiendo un diálogo con temáticas que son pertinentes al ámbito de las ciencias sociales. Precisamente, por el hecho de posicionar la práctica teatral en terrenos ‘no oficiales’ como prisiones, colegios, museos, empresas, entre otros, las temáticas que emergen tras los procesos de creación colectiva del ámbito del Teatro Aplicado se posicionan desde un nivel cotidiano de convivencia social de las comunidades intervenidas, razón por la cual el teatro se ve obligado a dialogar con las diferentes disciplinas de las ciencias sociales para así resolver, de manera conjunta, los conflictos comunitarios latentes en los procesos de montaje de obra. Y es que tal como lo plantea el teatrista Christopher Balme (2013), “en términos de los paradigmas de investigación, el teatro aplicado se ha adentrado mucho en el campo de las ciencias sociales, porque sus campos principales de acción en las instituciones educativas o remediales esperan dichas metodologías” (Balme, 2013, p. 325).

En esta línea argumental, la pregunta por si bastarían las fuentes de análisis utilizadas por la práctica teatral convencional o si resultaría necesario recurrir a metodologías empíricas de las ciencias sociales, se constituye como una de las principales interrogantes de los teatristas implicados en esta área (Balme, 2013, p. 321). Y es que la principal problemática que en términos de metodología tensiona al ámbito del Teatro Aplicado se debe a la propia contingencia de los diversos contextos sociales donde las diferentes prácticas teatrales tienen lugar. El constituirse como una práctica teatral que, en muchas ocasiones, trabaja inserta en el sistema público de diversos países, obliga a esta área a contar con una metodología de investigación clara y ‘precisa’ de

recolección y análisis de datos capaz de colaborar con las instituciones y, por tanto, aportar a las complejidades propias de los diversos contextos sociales existentes. Según Balme, “a medida que el teatro aplicado se integra más y más en los marcos institucionales y es requerido por quienes desarrollan las políticas, aumenta también la presión por monitorear dichas prácticas utilizando métodos de investigación transparentes” (2013, p. 321). Sin embargo, según el mismo autor, también resulta importante considerar que

este tipo de dependencia respecto de la metodología de las ciencias sociales indica que los grupos de teatro aplicado están sometidos a grandes presiones en lo que se refiere a la evaluación y responsabilidad de rendir cuentas, que los tipos de teatro más convencionales no sufren (Balme, 2013, p. 323).

En síntesis, las prácticas del Teatro Aplicado, por encontrarse inmersas en terrenos híbridos e interdisciplinarios, si bien trabajan con las comunidades a través de la propia praxis teatral, al mismo tiempo se enfrentan con problemas metodológicos de análisis que exigen ser comprendidos ya no sólo desde un punto de vista teatral, sino más bien de índole antropológico y cultural.

En términos de diálogo metodológico entre el Teatro Aplicado y las ciencias sociales, resulta importante destacar que, desde la propia disciplina teatral, el vínculo se instala mayormente con las técnicas cualitativas de investigación social, es decir, con aquellos enfoques más ‘blandos’ relacionados con la observación, interacción social e inmersión en el terreno como herramientas investigativas que permiten recabar la información empírica del fenómeno estudiado. Esto porque, desde el teatro, la utilización de metodologías cuantitativas de investigación resulta una tarea difícil: para la estandarización de datos necesariamente se requiere de una mirada experta en criterios adecuados de medición y recolección de la información, triangulación de datos y posterior análisis.

De manera particular, respecto a la propia especificidad de este estudio donde el telón de fondo dice relación con un programa institucional de políticas públicas de

educación artística aplicadas al sistema penitenciario chileno, los ‘métodos de investigación transparentes’, en palabras de Balme, se vuelven relevantes para la institución penitenciaria a la hora de visibilizar en qué sentido, por ejemplo, la práctica teatral podría colaborar en materias de convivencia penal. Por otra parte, considerando la escasa atención que los informes institucionales le han prestado, hasta aquí, al Programa Arte Educador en términos tanto cuantitativos como cualitativos (Ministerio de Justicia y GENCHI, Informe final de evaluación..., 2012), la pregunta por la metodología de investigación pertinente a este estudio, más allá de exponer los mecanismos de recolección de datos utilizados en esta tesis, se vuelve relevante para comprender, además, la importancia de evaluar a los talleres artísticos del Programa Arte Educador con investigaciones capaces de priorizar “el orden simbólico del conocimiento” (Barrett, 2010, p. 148), que, en este caso, diría relación con el nivel de la propia experiencia de aquellos internos que, participando en las diferentes disciplinas artísticas, son capaces de distinguirlos como espacios que aportan en su rutina carcelaria.

CAPÍTULO III:

Propuesta de revisión teórica para la comprensión de un taller de teatro carcelario

“[...] Pero el teatro no es solo aprendizaje para quienes representan. Todos tenemos un papel más o menos activo. Quienes asistimos a la representación como espectadores somos también artífices del proyecto, actores que representan su papel de espectadores y aprenden de quienes ocupan en la escena el valor de la libertad y del esfuerzo personal por recuperarla en comunidad [...]”

Mercedes Gallizo
Prólogo *Veinte años no es poco* (2006)

A continuación se presentan las perspectivas teóricas de tres autores que han sido relevantes en el recorrido comprensivo que esta tesis ha realizado a la luz de la pregunta investigativa, a saber, cómo significan, un grupo de internos, su participación semanal en un taller de teatro penitenciario del sector módulos del CDP Santiago Sur.

Como se señaló en el capítulo anterior, dentro del marco de una investigación exploratoria como ésta —que no cuenta con referentes investigativos previos y cuyo énfasis, a fin de relevar el punto de vista de los actores sociales, está puesto en la perspectiva etnográfica—, la revisión teórica propuesta en esta sección es posterior a la emergencia ‘en acto’ del taller de teatro estudiado. Como un intento por dar cuenta de la complejidad del valor que se halla en juego en la realización cotidiana del taller de teatro que se constituye como el foco de análisis, en este capítulo se ha revisado a tres autores que, desde distintas perspectivas disciplinarias, colaboran en la comprensión del aporte que significa, al interior de una prisión, la instancia comunitaria de un taller de teatro. De esta manera, los autores aquí expuestos iluminan el sentido del ejercicio etnográfico realizado en esta tesis, presentando al taller de teatro como una práctica valiosa que, además de generar vínculos sociales, enriquece la experiencia del interno de su propia dignidad humana.

En este contexto, en primer término, desde el campo del Teatro Aplicado se despliegan los planteamientos del teatrista Augusto Boal en relación al Teatro del

Oprimido (TdO) y se analizan los fundamentos pedagógico-terapéuticos que éste le atribuye a la práctica teatral. Luego, desde un punto de vista sociológico, se introduce el argumento central de un teórico clásico del contexto penitenciario: Michel Foucault. Se trata de exponer cómo ha sido entendida la prisión desde una visión de la sociedad moderna focalizada en una racionalización de la interacción social donde la disciplina de los cuerpos, la vigilancia y el castigo vienen a ser centrales. Finalmente, se identifican algunas dimensiones antropológicas claves en la filosofía política de Hannah Arendt que ayudan a iluminar la complejidad y el valor que adquiere la práctica teatral en contextos de prisión.

1. Augusto Boal y el Teatro del Oprimido (TdO): una posibilidad de comprensión terapéutica de la práctica teatral carcelaria

Augusto Boal, candidato en el 2008 al Premio Nobel de la Paz, fue un dramaturgo, director y pedagogo teatral brasileiro que desarrolló gran parte de su reflexión y obra a partir de los años '70. Habiendo estudiado teatro en la Universidad de Columbia, Estados Unidos, en su regreso a Brasil en 1955 se hace cargo de la dirección del Teatro Arena de São Paulo. En 1971, debido al golpe militar que afectó a su país, se exilia en Argentina y es allí donde sienta las bases de su teoría al publicar, tres años después, el *Teatro del Oprimido* (TdO, 2009).

A nivel disciplinario, Boal se inscribe, por un lado, dentro de una línea teórico-práctica que propone un teatro que se destaca por su fuerte contenido de crítica social y política –perspectiva introducida antes por el teatrista Bertold Brecht principalmente a través de sus conceptos de ‘distanciamiento’ y ‘teatro épico’⁴⁶–. Por otro lado, el trabajo

⁴⁶ Bertold Brecht, dramaturgo alemán, se posiciona como el responsable de la propuesta de un teatro crítico que enfatiza un punto de vista de denuncia social. Brecht retoma el concepto clásico de ‘épica’ para volver a la narrativa como mecanismo escénico –en su diversidad de formas posibles–. A través de narradores –los propios actores o carteles–, se propone evidenciar la ficción que conlleva la representación abriendo así la posibilidad de una denuncia política evidente (aunque no necesariamente propagandística). Este teatro épico pone en evidencia escénica un ‘distanciamiento’ tanto en actores como en espectadores respecto a la ficción de obra propuesta. A través de ello busca despertar la conciencia de saberse parte de una representación y, en consecuencia, de generar un punto de vista crítico respecto a lo que se está realizando en el escenario ficcional –que, a su vez, es un punto de vista crítico sobre lo que ocurre en el escenario ‘social’–. Se trata de desarrollar una ‘conciencia consciente’ de la reflexividad inherente a

desarrollado por Boal puede ser descrito como una respuesta a la *Pedagogía del Oprimido* (2000) del educador Paulo Freire, quien, también con un énfasis crítico, político y social, fue un protagonista clave en la concepción y organización del movimiento reformista educacional de las clases oprimidas en el Brasil de los años '40⁴⁷.

Tomando como base la ideología política de la 'liberación de los oprimidos' de Freire⁴⁸, Augusto Boal posicionó al teatro en esta misma línea al postularlo como una práctica capacitada para liberar también a los oprimidos pero a partir de una alfabetización relacionada con lo 'corporal': a través de la práctica teatral, es decir, a través del juego de roles sobre un escenario y del proceso de in-corporación de diferentes emociones, cualquiera podría liberar las opresiones presentes en el cotidiano. Lo que el TdO intenta es "mostrar en la práctica cómo el teatro puede ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos" (Boal, 2009, p. 19).

1.1. Teatro Foro y el espectador, una modalidad del TdO

La crítica marxista a la división social por clases Boal la vuelca a la práctica teatral, espacio que también habría reproducido esta segmentación a partir de la diferenciación entre actores y espectadores. En esta línea argumental, el autor plantea que en la antigüedad griega el teatro era una fiesta de todos,

cualquier rol –sea actor o espectador– pues este ejercicio sería la base que permite generar cualquier juicio crítico.

⁴⁷ Como docente de historia y filosofía de la educación, Freire da inicio a un largo proceso educativo de corte progresista focalizado en la alfabetización de las clases campesinas. Freire identifica "la conciencia del analfabeto [como] una conciencia oprimida" (2002, p. 14). Para el autor, "la educación verdadera es *praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo*" (Freire, 2002, p. 7). La palabra nombra y, por ende, lleva consigo la libertad que implica esta acción humana: el 'saberse' y, por tanto, 'volverse' sujeto de su propia historia. Es por esto que su educación libertadora radica en ello, en la capacidad de "autoconfigurar[se] responsablemente [... de] descubrirse, y conquistarse, como sujeto de su propio destino histórico" (Freire en Fiori, 2000, p. 6).

⁴⁸ Por 'oprimidos', Freire y, por consiguiente, Boal, aluden a las estructuras opresivas de una sociedad estratificada. En el caso de esta investigación, como se verá en el capítulo siguiente, el concepto de 'oprimidos' se aplicará en un contexto penal.

[el teatro] comienza en Grecia cuando lo hacía el pueblo libre cantando al aire libre: el pueblo era tanto el creador como el destinatario del espectáculo teatral, sin censura, sin patrocinios. Era una fiesta en la que todos podían participar libremente (Boal, 2009, p.11).

Sin embargo, posterior a la llegada de los mecenas, según Boal la aristocracia fue la culpable de haber decidido y establecido la estructura teatral clásica que caracterizaría hasta hoy a las artes escénicas. Según esta decisión, habrían unos que serían ‘actores’ – aquellos encargados de interpretar personajes cuya disposición física sería sobre el escenario– y otros que serían ‘espectadores’ –quienes se ubicarían fuera de la escena, distanciados de ella para observarla–, “sentados, receptivos, pasivos [...] los espectadores, la masa, el pueblo” (Boal, 2009, p. 11). He aquí la principal crítica del autor a esta estructura clásica: el carácter de ‘pasividad’ que adquiere el espectador debido a que no se lo considera como parte de la puesta en escena. En este sentido, el principal objetivo de lo que el autor define como la ‘Poética del Oprimido’ es “transformar al pueblo, *espectador*, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática” (Boal, 2009, p. 19). A través del TdO la propuesta de Boal plantea la inversión jerárquica de la disposición teatral del mundo como una relación entre actores/espectadores: amplía el rol de actor a todos quienes participan del fenómeno teatral. En el TdO todos devienen en actores, ya que sólo a través de la actuación se podrán purgar las opresiones.

Para dar cuenta del rol de co-actor que ha de encarnar el espectador en una sesión de TdO, Boal acuña el concepto de ‘spect-actor’. El supuesto es que gracias a la distancia que permite el rol de espectador –que, dicho sea de paso, viene a reconocer la distancia interpretativa propia de la reflexividad humana–, es posible imaginar otras posibilidades de resolución al conflicto escénico observado. Sin embargo, solamente como actor, a través de la puesta en escena del conflicto es posible ‘probar’ las diferentes posibilidades para decidir, posteriormente desde una mirada colectiva –es decir, desde todos quienes se encuentran participando del hecho teatral–, cuál es la alternativa que se puede manejar en la vida cotidiana. Esta modalidad del TdO permite

la resolución colectiva de los conflictos representados arriba del escenario y Boal la denomina como ‘Teatro Foro’: su objetivo sería “descubrir qué habríamos hecho en su lugar” (2004, p. 77). La práctica teatral, entonces, es postulada aquí como una instancia que puede realizarse a modo de un foro: ante una audiencia, todos pueden jugar al rol de actor y espectador y, a través de la representación actoral del conflicto escénico, pueden encontrarse diversas situaciones que colaboren en resolver el problema planteado. Precisamente en esta capacidad de ‘entrar y salir’ de la ficción teatral propuesta por el TdO, se juega quizás la novedad que trae consigo la perspectiva de Boal: el reconocimiento de cierta vertiente terapéutica que conllevaría este particular modo de práctica. Y es que el TdO, por su propia poética, se plantearía como la creación de una forma teatral precisa para la liberación (Boal, 2009):

lo que propone la Poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción real (Boal, 2009, p. 19).

En este sentido, la práctica del TdO sería como una especie de apresto para las actuaciones de la vida cotidiana: a través de la ficción teatral, es posible imaginar y realizar diferentes situaciones que pueden presentarse como conflictos en la rutina diaria.

1.2. TdO como agente terapéutico

A pesar de que en sus diferentes publicaciones el autor da cuenta de las distintas experiencias que él mismo llevó a cabo en diversas ciudades a través de la práctica del TdO⁴⁹, el único texto en el cual Augusto Boal menciona explícitamente la relación entre teatro y terapia es en *El arcoíris del deseo* (2004). De modo general, la hipótesis que el autor plantea en relación a la vertiente terapéutica que le sería inherente a la práctica del

⁴⁹ Véase, por ejemplo, en el libro *Teatro del Oprimido* la experiencia que el autor hace en Perú con su ‘teatro popular’.

TdO, se basa en que todos los seres humanos albergan en su interior ciertos ‘ángeles’ y ‘demonios’ que vienen a relucir en las diferentes decisiones que se toman y que corresponderían a los vicios y virtudes que caracterizan el comportamiento. A juicio de Boal, toda persona que se encuentre interpretando algún rol arriba de un escenario, para poder llegar a la resolución del conflicto planteado, necesariamente recurrirá a sus propios ángeles o demonios –dependiendo del carácter que posea el personaje que ha debido interpretar–. En este sentido, Boal plantea que todos los actores profesionales corren el peligro de que, una vez aflorados estos vicios o virtudes, alguna parte de ellos puede no volver a ocultarse en su interior, quedando arraigados para siempre en la conducta cotidiana como parte del carácter de una persona. Boal plantea que, así como los actores profesionales, para representar papeles ‘oscuros’, corren el peligro de dejar salir algunos demonios personales desde los rincones más ocultos del interior, la práctica teatral, entonces, también puede colaborar en lo contrario desde el escenario social: permitiría la emergencia de las emociones más virtuosas en cualquier persona que así lo desee, ofreciendo entonces la posibilidad de albergar o desechar tanto vicios como virtudes de la propia cotidianidad.

Una personalidad enferma puede despertar en sí personajes sanos con la intención de no devolverlos al olvido, sino de mezclarlos con su personalidad enferma. Aunque sea miedoso, albergo en mi interior un personaje valiente; puedo reanimarlo y quizás mantenerlo despierto en mí (Boal, 2004, p. 59).

Boal le atribuye un efecto de catarsis a la práctica del TdO. Recurriendo a su propia terminología en torno al concepto de ‘espect-actor’, el autor releva la disposición ‘activa’ y ‘creadora’ en la que se encuentran todos los participantes del Teatro Foro, la que “llegando al desequilibrio que conduce a la acción, [...] nos purifica de nuestros bloqueos y ensancha los atajos que queremos tomar para transformar nuestra vida” (2004, p. 95). Boal es enfático en diferenciar la catarsis del TdO de la catarsis

aristotélica⁵⁰. Calificando a esta última como una “forma teatral coercitiva” (2004, p. 94), Boal plantea que las fases que contiene este tipo de catarsis lo que consigue es “adaptar al individuo a la sociedad” (p. 94). Esto vendría a resultar útil sólo para aquellos que presencien algún conflicto en el cual los valores que se proponen se hacen extensivos a la persona que observa; sin embargo, en el caso de que la persona no estuviese de acuerdo con la resolución del conflicto, éste vendría a ‘imponérsele’ como la decisión social que la ficción propone como ‘correcta’ para esa situación determinada: “si el oprimido mismo (y no el artista en su nombre) lleva a cabo una acción, dicha acción, realizada en la ficción teatral, le dará la capacidad de autoactivarse para realizarla en la vida real” (Boal, 2004, p. 68).

En este contexto, la vertiente terapéutica que Boal reconoce en la práctica teatral viene a hacer evidente el juego de roles que cada uno de nosotros interpretamos constantemente en el escenario de la vida cotidiana. Uno de los grandes aportes que el TdO trae consigo es el desplazamiento del distanciamiento brechtiano desde la escena artística a la escena social, al proponer como herramienta social de cambio el núcleo de ‘lo eminentemente’ teatral, es decir, la repetición, la posibilidad del ensayo y error. Sólo a través del juego teatral una persona cualquiera puede hacer experiencia de todas las posibilidades de acción existentes (sea cual sea el ámbito de ella) que, a partir del ensayo de una ficción arriba de un escenario teatral, puede replicarse también en la vida cotidiana.

[...] La función terapéutica específica del teatro [reside en que] permite ver y escuchar. Al ver y escuchar -y al verse y escucharse- el protagonista adquiere conocimiento sobre sí mismo. Veo y me veo, hablo y me escucho, pienso y me pienso, y esto sólo resulta posible por un desdoblamiento del yo: el *yo-ahora* observa al *yo-antes* y enuncia un *yo-posible*, un *yo-futuro* (Boal, 2004, p. 46).

⁵⁰ Para mayor profundidad respecto a los cuatro modos distintos de catarsis que establece Augusto Boal, ver *El arcoíris del deseo* (2004, p. 93-94).

En síntesis, la vertiente terapéutica que origina la reflexión libertaria de Boal, desde el plano de la práctica teatral, enfatiza la comprensión del teatro como herramienta relacional de cambio, que puede –y debe– prestarse al servicio de otros ámbitos de la vida social.

2. Los supuestos teóricos del ‘disciplinamiento’ tras la mirada sociológica de Michel Foucault sobre la racionalización de la sociedad moderna

La perspectiva desarrollada por el filósofo francés Michel Foucault en su libro *Vigilar y Castigar* (1975) sin lugar a dudas que se posiciona como uno de los sustentos teóricos más consultados en relación al contexto carcelario. Ofreciendo una mirada negativa en relación a la racionalidad moderna –la que identifica con el poder y control de los individuos a través de su normalización y disciplinamiento–, su lectura se centra en la noción de una sociedad disciplinaria. Entendiendo a las disciplinas como “formas generales de dominación” (Foucault, 1994, p. 141), éstas vendrían a encarnar el método moderno de control de los individuos. Según Foucault, las disciplinas serían “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (1994, p. 141). Si bien esta noción de disciplinas –propuesta por el autor como forma moderna de coacción– permearía a la sociedad completa, existirían ciertos lugares erigidos arquitectónicamente para ejercer el control y la vigilancia social. En estos espacios arquitectónicos de control, las disciplinas actuarían a través de la objetivación y normalización conductual de los individuos, consiguiendo así “la penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeniza, excluye. En una palabra, *normaliza*” (Foucault, 1994, p. 188). La sociedad disciplinaria entonces, sería la condición de posibilidad para el surgimiento de instituciones como las escuelas, los hospitales, los asilos, las ciudades obreras, las prisiones; de igual manera, todas utilizarían como modelo “el encaje espacial de las vigilancias jerarquizadas” (Foucault, 1994, p. 177):

desarrollase entonces toda una problemática: la de una arquitectura que ya no está hecha simplemente para ser vista [...] o para vigilar el espacio exterior [...], sino para permitir un control interior, articulado y detallado —para hacer visibles a quienes se encuentran dentro [...] una arquitectura que habría de ser un operador para la transformación de los individuos: obrar sobre aquellos a quienes abriga, permitir la presa sobre su conducta, conducir hasta ellos los efectos del poder, ofrecerlos a un conocimiento, modificarlos (Foucault, 1994, p. 177).

A propósito de este espacio-institución construido para la vigilancia y el control de los individuos, Foucault retoma la arquitectura del panóptico ideada en el siglo XVIII por el también filósofo francés Jeremy Bentham⁵¹:

conocido es su principio: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, ésta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar [...] El dispositivo panóptico dispone unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer al punto (Foucault, 1994, p. 203).

Si bien el panóptico, como tecnología política, puede aplicarse de múltiples maneras —“sirve para enmendar a los presos, pero también para curar a los enfermos, para instruir a los escolares, guardar a los locos, vigilar a los obreros, hacer trabajar a los mendigos y a los ociosos [...]”— (Foucault, 1994, p. 209), específicamente respecto a la prisión como institución coercitiva, este tipo de

⁵¹ El filósofo francés Jeremy Bentham fue el encargado de diseñar el ‘panopticon’, modelo carcelario encargado en 1791 por el rey inglés Jorge III. La particularidad de esta prisión radica en su nombre: *pan* (del griego, ‘todos’) y *opticon* (del griego, ‘observar’), es decir, un recinto carcelario que permitiera a un vigilante observar todo lo que sucede al interior de una cárcel sin que los prisioneros supieran que estaban siendo observados.

[...] implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención [...] (Foucault, 1994, p. 209),

se vuelve “disciplina incesante” (Foucault, 1994, p. 238): “el tema del panóptico –a la vez vigilancia y observación, seguridad y saber, individualización y totalización, aislamiento y transparencia– ha encontrado en la prisión su lugar privilegiado de realización” (Foucault, 1994, p. 252).

2.1. La prisión moderna y su nueva forma de castigo

Según Foucault, la prisión moderna, que surge al alero de la implantación del nuevo sistema punitivo del siglo XIX y que es edificada en base a la idea del panóptico, convoca a dos conceptos esenciales para su exitosa realización: la vigilancia y el castigo; “la prisión, con toda la tecnología correctiva de que va acompañada, hay que colocarla ahí: en el punto en que se realiza la torsión del poder codificado de castigar, en un poder disciplinario de vigilar...” (Foucault, 1994, p. 226). El encierro físico, como nueva forma de castigo social, “tiene que ser la maquinaria más poderosa para imponer una nueva forma al individuo pervertido; su modo de acción es la coacción de una educación total” (Foucault, 1994, p. 238).

Uno de los puntos interesantes de la perspectiva foucaultiana es que se detiene en comprender la nueva forma de castigo que implica el encierro moderno de la prisión: “El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos” (Foucault, 1994, p. 18). La prisión, al posicionarse ahora como el “castigo legal” (Foucault, 1994, p. 238), deja atrás el ‘espectáculo’ social del suplicio físico que era aplicado a los condenados durante los regímenes monárquicos.

Se acabaron aquellos suplicios en los que el condenado era arrastrado sobre un zarzo (para evitar que la cabeza reventara contra el suelo), en los que se le abría el vientre, arrancándole las entrañas apresuradamente, para que tuviera tiempo de ver, con sus propios ojos, cómo las arrojaban al fuego; en los que

se le decapitaba finalmente y se dividía su cuerpo en cuartos (1994, p. 19).

La nueva instauración del castigo a través del encierro físico que la sociedad disciplinaria trae consigo, arrastra también la idea moderna de una pena humanitaria por sobre el ‘destroce corporal’ utilizado públicamente como técnica de sufrimiento durante los siglos XVII y XVIII. Por esta razón, Foucault plantea que la prisión moderna opera con la noción de una “economía del castigo” (Foucault, 1994, p. 15), es decir, una minimización del sufrimiento físico que considera ahora la humanidad de los condenados.

En la comprensión de Foucault, el surgimiento de un castigo humanitario resultaría interesante porque deja al descubierto el supuesto correctivo que se constituiría como la razón de ser de la prisión moderna, “la duración de la pena sólo tiene sentido en relación con una corrección posible [...]” (Foucault, 1994, p. 127). Y es que la derogación de la tortura corporal como sanción para quien hubiere cometido delito necesariamente implica la emergencia de un nuevo objeto de castigo: el alma de los condenados. En esta línea argumental, la ‘utilización económica del cuerpo’ no sería solamente física, sino también interior. El castigo y la corrección que operan en la prisión son “procesos que imponen una transformación del individuo entero, de su cuerpo y de sus hábitos por el trabajo cotidiano a que está obligado, de su espíritu y de su voluntad, por los cuidados espirituales de que es objeto [...]” (Foucault, 1994, p. 130). Sin embargo, para conseguir dicha corrección conductual perseguida por el castigo moderno resulta necesario preparar el cuerpo físico de los condenados. Para ello, la prisión genera cuerpos que “[puedan] ser sometido[s], [...] utilizado[s], [...] transformado[s] y perfeccionado[s]” (Foucault, 1994, p. 140). A través del encierro físico como estrategia de normalización, se trata de formar “cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’ [...] aumentar las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuirlas (en términos políticos de obediencia)” (Foucault, 1994, p. 142).

2.2. El aislamiento como agente de transformación penitenciaria

Foucault plantea que son dos los principios con los que opera la transformación penitenciaria: el aislamiento y el trabajo.

[...] El aislamiento constituye un "choque terrible" a partir del cual el condenado, al escapar a las malas influencias, puede reflexionar y descubrir en el fondo de su conciencia la voz del bien; el trabajo solitario se convertirá entonces en un ejercicio tanto de conversión como de aprendizaje; no reformará simplemente el juego de intereses propio del *homo oeconomicus*, sino también los imperativos del sujeto moral (Foucault, 1994, p. 127).

Para efectos de este estudio, es el primero el que adquiere relevancia al considerar que el aspecto físico ya no se constituye únicamente como el objeto correctivo, sino que el mundo interior de las personas es lo que también ha de ‘sanarse’ para así poder enmendar el delito cometido. El aislamiento viene a colaborar con el cumplimiento del objeto del castigo: que el individuo logre el arrepentimiento a través de la reflexión solitaria.

[...] La soledad debe ser un instrumento positivo de reforma, por la reflexión que suscita, y el remordimiento que no puede dejar de sobrevenir [...] cuanto más capaz es el penado de reflexionar, más culpable ha sido al cometer su delito; pero más vivo también será el remordimiento y más dolorosa la soledad; en cambio, cuando se haya arrepentido profundamente, y enmendado sin el menor disimulo, la soledad ya no le pesará [...] (Foucault, 1994, p. 239).

Considerando que la pena “no sólo debe ser individual, sino también individualizante” (Foucault, 1994, p. 239), lo interesante respecto al aislamiento penitenciario es que garantiza una convivencia “en un encuadramiento jerárquico estricto, sin relación lateral, no pudiendo hacerse la comunicación más que en el sentido vertical” (Foucault, 1994, p. 240). Foucault pone al descubierto la comprensión moderna del delito donde el

aislamiento no sería solamente necesario para el castigo coercitivo, sino que, de no existir, el individuo no podría jamás conseguir la enmienda interna de su pena.

2.3. La creación del personaje del delincuente

Antes de finalizar la revisión de la perspectiva foucaultiana respecto a la comprensión de la sociedad moderna en torno al disciplinamiento, resulta necesario un rodeo por un último supuesto: el surgimiento del personaje del ‘delincuente’ que la prisión moderna trae consigo y, con ello, el interés en “la investigación biográfica [como] parte esencial de la instrucción judicial para la clasificación de las penas [...]” (Foucault, 1994, p. 255). Si bien el sistema penitenciario recibe un ‘condenado’ por parte del aparato judicial, Foucault plantea que en la prisión se realiza una “curiosa sustitución” (1994, p. 255): la condena no se aplica sobre la infracción o al infractor, sino sobre aquello que puede constituirse como una tecnología correctiva. Según el autor, la comprensión moderna de la disciplina no es posible de identificar con una institución o un aparato en específico: es un tipo de poder, un modo de ejercerlo que, por tanto, lleva consigo procedimientos y aplicaciones específicas. En este sentido, la disciplina deviene en tecnología que puede ser utilizada tanto desde un nivel institucional como social, razón por la cual la figura del delincuente emergería como un engranaje más a través del cual sea aplicada esta tecnología correctiva.

En este contexto, el delincuente es el “personaje distinto, por quien el aparato penitenciario sustituye al infractor” (1994, p. 255). Y es que el castigo no es lo mismo que la técnica punitiva: la sanción, que se materializa en el encierro físico, recae en el acto cometido; sin embargo, la técnica punitiva ha de recaer sobre la vida del delincuente (Foucault, 1994). La investigación omnipresente del panóptico de la prisión debe considerar las causas del delito cometido, para lo cual ‘lo biográfico’ adquiere relevancia, “detrás del infractor al cual la investigación de los hechos puede atribuir la responsabilidad de un delito se perfila el carácter delincuente cuya lenta formación se ha demostrado por una investigación biográfica” (Foucault, 1994, p. 255). De este modo,

dice Foucault, “La técnica penitenciaria y el hombre delincuente son, en cierto modo, hermanos gemelos” (1994, p. 258).

Más allá de los conceptos que Foucault enuncia para desplegar su análisis respecto al surgimiento de la prisión como forma moderna de castigo social, para efectos de esta investigación el interés radica en detenerse a reflexionar en la comprensión del campo de libertad que deja disponible el sistema penitenciario. La institución de la prisión como forma coercitiva volvería visible la “ficción de libertad” (López y Muñoz, 2000, p. 97):

[...] nos sentimos libres porque no estamos en la cárcel, porque no hemos sido condenados a *la privación de libertad*. Al estar la cárcel identificada con la privación de la libertad esta institución puede operar la ficción de una sociedad de libertades (López y Muñoz, 2000, p. 97).

De alguna manera, las ‘instituciones totales’ descritas por Foucault permiten el mantenimiento del orden social, “sin ellas sería imposible la producción de los sujetos «normales», de los sujetos adaptados, de los sujetos sumisos, de los sujetos a la vez dóciles y útiles requeridos por los intereses de quienes rigen las modernas sociedades industriales...” (López y Muñoz, 2000, p. 97).

Si bien pareciera que la cárcel vuelve visible una diferenciación social ante lo establecido de manera unánime como incorrecto, a propósito del estudio de un taller de teatro penitenciario se vuelve relevante considerar, además, la certeza de la prisión como espacio único de coacción en la sociedad moderna a fin de volver consciente la distinción de la libertad aún en medio de la opresión física: y es que pareciera posible que, al interior de una prisión, podrían instalarse espacios que permitirían reconocer la experiencia de la libertad emocional.

3. El sentido de la acción humana en Hannah Arendt y el fundamento político de la práctica de teatro carcelario

La filósofa política alemana y norteamericana Hannah Arendt es una de las pensadoras más influyentes del siglo XX⁵². Por ello, sus reflexiones tienden a reconducir problemáticas propiamente políticas con las preguntas propias de una filosofía existencial preocupada de la condición humana. En este sentido, su obra resulta difícil de encasillar, siendo consultada tanto por los estudios filosóficos como por las ciencias políticas y sociales, en un sentido amplio.

Por su origen judío-alemán fue testigo del horror perpetrado por el régimen nacional-socialista dominante en la Alemania de la primera mitad del siglo XX. Su breve estadía en el campo de concentración francés de la ciudad de Gurs la vuelve protagonista directa del totalitarismo nazi. Quizás sea ésta la razón por la cual Arendt no pueda concebir un pensar que no responda directamente a preguntas que la realidad misma de los acontecimientos históricos precipita, razón por la cual, según recuerda la también filósofa catalana Fina Birulés (1997), Arendt afirma que “la realidad no es un objeto del pensamiento, sino precisamente aquello que lo activa” (p. 13). Por sobre todo, Arendt intenta “evitar que la realidad devenga opaca al pensamiento” (Birulés, 1997, p. 15), es decir, su interés radica en comprender la realidad, en “examinar y soportar conscientemente la carga que nuestro siglo ha colocado sobre nosotros” (Arendt, 2008, p. 26).

Considerando la amplitud y complejidad del pensamiento de Arendt, pareciera necesario justificar su referencia en una investigación como ésta, donde el foco de análisis es un estudio de caso, inserto en el campo del Teatro Aplicado, de un taller de teatro realizado en una prisión chilena. Y es que pesar de que las reflexiones de Arendt no se focalizan en el estudio del arte teatral, para efectos de esta investigación la novedad que este pensamiento filosófico trae consigo se funda en su propia noción del teatro como “el arte político por excelencia; sólo en él se traspone en arte la esfera

⁵² Johanna Arendt, nombre verdadero de Hannah Arendt, proviene de una familia judía. En 1937 le fue quitada su nacionalidad alemana tras el régimen nazi. Recién en 1951 Estados Unidos le concede la nacionalidad americana, país donde continúa viviendo hasta su muerte en 1975.

política de la vida humana” (2005, p. 216). Tras esta sentencia, se entrevé que el teatro, por propia práctica, colaboraría con poner en movimiento la esfera política de la vida. Considerando, además, que Arendt retoma, entre otros, los conceptos de acción, y la relación actor y espectador para reflexionar sobre su propia teoría política, pareciera que su revisión se vuelve no sólo necesaria, sino urgente a propósito de un fenómeno como la práctica teatral carcelaria. Si la perspectiva filosófica de Arendt puede ser reconocida por el teatro como una nueva posibilidad comprensiva relevante al ámbito del teatro carcelario, es porque al atender aspectos relativos a la propia condición humana, puede colaborar en volver evidente la dimensión socio-cultural que se pone en movimiento tras esta práctica teatral.

A continuación, se presentan tres líneas argumentales de la autora que se consideran las más pertinentes para la discusión desplegada en el capítulo siguiente.

3.1. El aislamiento pre-totalitario, la soledad en la esfera de las relaciones sociales y la vida solitaria

En *Los orígenes del totalitarismo* (1951), Arendt analiza la novedad que los gobiernos totalitarios traen consigo basándose en un análisis del totalitarismo de los regímenes fascistas de Alemania y la Unión Soviética. Arendt plantea que la novedad de ambos totalitarismos se funda en el terror, como esencia de gobierno, y en la reducción del pensamiento a una racionalidad lógica como su principio de acción (2008).

El terror, por una parte, se caracteriza por destruir la pluralidad existente entre los hombres, esto es, obviar la certeza de que los hombres, en plural, han de convivir en el mundo. En este sentido, el terror sustituye la posibilidad de comunicación que existe entre los hombres por un “anillo de hierro que los mantiene tan estrechamente unidos como si su pluralidad se hubiese fundido en un hombre de dimensiones gigantescas” (Arendt, 2008, p. 624). Según la autora, el terror totalitario utiliza los antiguos recursos tiránicos de arrebatar el libre albedrío y restringir la libertad humana, pero además “destruye el único prerrequisito esencial de todas las libertades, que es simplemente la capacidad de movimiento [...]” (Arendt, 2008, p. 624). Con esta idea Arendt no se

refiere a la restricción física de la libertad de los hombres, por ejemplo, al interior de un campo de concentración, sino que apunta directamente a la capacidad de actuar de los seres humanos, que sería la capacidad de poner en marcha un nuevo comienzo⁵³.

Como complemento del terror, el principio que movilizaría a los regímenes totalitarios radicaría en lo que Arendt denomina como la “tiranía de la lógica” (2008, p. 633): en los dominadores totalitarios predominaría un proceso lógico de comprensión racional que impediría la toma libre de decisiones por parte sus seguidores.

Para obtener la movilización limitada que todavía necesitan, los dominadores totalitarios se apoyan en la compulsión con la que podemos obligarnos a nosotros mismos; esta compulsión íntima es la tiranía de la lógica, a la que nada se resiste si no es la gran capacidad de los hombres para empezar algo nuevo. La tiranía de la lógica comienza con la sumisión de la mente a la lógica como un proceso inacabable en el que el hombre se apoya para engendrar sus pensamientos. Mediante esta sumisión entrega su libertad íntima como entrega su libertad de movimientos cuando se inclina ante una tiranía extrema (2008, p. 633).

De esta manera, la lógica deductiva con la que operaría el totalitarismo a favor de sus principios –por ejemplo, de pureza de raza–, conllevaría un proceso obligatorio totalmente opuesto al pensar, “la más libre y la más pura de todas las actividades humanas” (Arendt, 2008, p. 634). Esta lógica que se instalaría como la única excusa ante los horrores cometidos⁵⁴, operaría a través de la supresión de la libertad de pensamiento, única condición en que ya no es posible distinguir entre “el hecho y la ficción (es decir,

⁵³ En el siguiente punto se explica todo lo relativo a la acción humana y su relevancia respecto a la esencia de la política.

⁵⁴ Este punto Arendt lo desarrolla a propósito de Adolf Eichmann, un teniente coronel de la SS nazi a quien se le atribuye la responsabilidad de la mayor cantidad de órdenes de fusilamiento durante la segunda guerra mundial. Arendt acuña el término de “banalidad del mal” para describir al personaje de Eichmann a quien, a juicio de la autora, no podía atribuírsele ser ‘intrínsecamente malo’ sino que, solamente, podía reconocérsele haber actuado sumido en la lógica racional deductiva del régimen totalitario. En este sentido, según Arendt, lo dramático de la lógica totalitaria es que puede llevar a cualquier persona a cometer delitos extremos bajo la excusa, consciente, de actuar por trabajo u obligación. Para mayor profundidad respecto a este tema, revisar *Eichman en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal* (Arendt, 2001).

la realidad de la experiencia) [...] y lo verdadero y lo falso (es decir, las normas del pensamiento)” (Arendt, 2008, p. 634).

En este contexto en el que los hombres perderían su capacidad de actuar y donde el poder quedaría refugiado en la masa, emergería el aislamiento: el terreno propicio donde el terror podría reinar entre los hombres sin resistencia alguna. El aislamiento aparece cuando “es destruida la esfera política [...] donde [los hombres] actúan conjuntamente en la búsqueda de un interés común” (Arendt, 2008, p. 635). A este respecto cabe señalar que Arendt diferencia entre aislamiento y soledad: mientras el primero se posicionaría en la vida política de los hombres, la soledad tendría lugar en la vida social; “lo que llamamos aislamiento en la vida política se llama soledad en la esfera de las relaciones sociales” (2008, p. 635). Si el aislamiento tiene que ver directamente con la supresión de la capacidad de actuar con y por uno mismo, es decir, de la libertad que implica poder comenzar algo nuevo, la soledad se refiere al “abandono de toda compañía humana” (Arendt, 2008, p. 635). Sin embargo, ninguno de los dos es condicionante del otro: se puede estar aislado sin estar solo y también lo contrario, es decir, permanecer solo sin estar aislado. Lo interesante de esta distinción, es que el aislamiento por sí mismo no sería intolerable para el hombre. Es más, actividades productivas como el trabajo requerirían del aislamiento para poder realizarse, ya que sólo así sería posible alejarse de preocupaciones comunes para concentrarse concretamente en la obra realizada. Sin embargo, “cuando es destruida la más elemental forma de creatividad humana, que es la capacidad de añadir algo propio al mundo común” (Arendt, 2008, p. 635), el aislamiento se volvería insoportable. Si el trabajo se transformara en la única actividad humana posible, el único esfuerzo radicaría en mantenerse vivo, es decir, en satisfacerse a sí mismo y sobrevivir, lo que inevitablemente conllevaría a la inexistencia en la búsqueda de un interés común. Por esta razón, el aislamiento así entendido, destruiría la esfera política de la vida de los hombres.

Si, a través del aislamiento, el totalitarismo es capaz de destruir la esfera pública de las relaciones sociales, es decir, la esfera política de la vida —el ámbito de los asuntos

comunes—, la soledad, “la experiencia de ser abandonado por todo y por todos” (Arendt, 2008, p. 637) termina con anular el mundo privado de cada hombre:

[...] la dominación totalitaria como forma de gobierno resulta nueva en cuanto que no se contenta con este aislamiento y destruye también la vida privada. Se basa ella misma en la soledad [...] que figura entre las experiencias más radicales y desesperadas del hombre (Arendt, 2008, p. 636).

Ahora bien, a su vez, soledad tampoco sería lo mismo que vida solitaria; “la vida solitaria requiere estar solo, mientras que la soledad se revela más agudamente en compañía de los demás” (Arendt, 2008, p. 637). En la vida solitaria, aún es posible estar con uno mismo, “dado que los hombres tienen la capacidad de «hablar con ellos mismos» [...] en la vida solitaria [...] yo soy «por mí mismo» junto con mi yo, y por eso somos dos en uno” (Arendt, 2008, p. 637). En cambio, en la soledad se está “realmente abandonado de todos los demás” (Arendt, 2008, p. 637). Sin ir más lejos, es precisamente en la vida solitaria a través del diálogo de uno consigo mismo, donde emerge el pensamiento. Sin embargo, este diálogo interno también corre el peligro de cristalizarse al interior de uno mismo. Por esta razón, el hombre solitario siempre necesitará de otro para salir de su diálogo interno, de alguien que le “restaure la identidad que le hace hablar con la voz singular de una persona irremplazable” (Arendt, 2008, p. 637). El peligro de la vida solitaria aparece con la pérdida del sí mismo, es decir, cuando uno es abandonado por su propio yo: “los hombres solitarios siempre han experimentado el peligro de la soledad cuando ya no pueden hallar la gracia redentora de la compañía para salvarles de la dualidad, del equívoco y de la duda” (Arendt, 2008, p. 637). La única capacidad humana que no requiere ni del sí mismo ni de otro para funcionar —en este sentido, que no requiere ni del pensamiento ni de la experiencia—, es el razonamiento lógico, “cuya premisa es lo evidente por sí mismo” (2008, p. 638). Ante una lógica pura, no hay nada que dirimir ni discutir ya que en ello se funda “la única «verdad» fidedigna en la que pueden apoyarse los seres humanos una vez que han

perdido su garantía mutua, el sentido común, lo que los hombres necesitan para experimentar y vivir y conocer su camino en un mundo común” (Arendt, 2008, p. 638).

3.2. La acción política como espacio de relación

La filosofía política de Hannah Arendt se funda en su crítica al pensamiento filosófico clásico porque se habría interesado en la indagación de la vida contemplativa antes que en la vida activa.

[...] Los filósofos de la política, empezando por Platón, han entendido el pensar filosófico desde una depreciación de la acción y de sus rasgos característicos; han tomado partido por el pensamiento, por la vida contemplativa a través de enfatizar las insuficiencias de la vida activa (Arendt, 1997, p. 29).

A partir de esta línea argumental, Arendt se focaliza en el estudio de cómo el mundo griego —antes que sus filósofos— entendió la actividad humana, para lo cual no se propone más que “pensar en lo que hacemos” (2005, p. 33), esto es, pensar en las propias actividades humanas que diferencian a las personas de otros seres vivos: todas aquellas actividades “bajo las que se ha dado al hombre vida en la Tierra” (2005, p. 35).

A través del concepto vida activa, Arendt hará referencia a las tres actividades que originariamente fueron consideradas como fundamentales para la vida: la labor, el trabajo y la acción. La labor tiene que ver con las necesidades vitales que resultan condicionantes para la conservación de la vida, como por ejemplo, alimentarse, asearse, el parto, etc. El trabajo (poiesis), por su parte, se relaciona con las actividades productivas, es decir, con la fabricación de elementos artificiales que, de una u otra manera, estabilizan el mundo material de los seres humanos. Por último, la acción (praxis), la “única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia” (Arendt, 2005, p. 35), dice relación con la pluralidad como la condición básica para el desarrollo de todas las actividades humanas, “el hecho de que no es un hombre, sino los hombres en plural quienes habitan la tierra y de un modo u otro viven juntos”

(Arendt, 1998, p. 103). La pluralidad entre los hombres, entendida como “elemento constitutivo de la condición humana” (Arendt, 1997, p. 20), garantiza la distinción entre los mismos, es decir, la certeza de que todos y cada uno pueden aparecer y distinguirse unos de otros desde su propia particularidad.

De estas tres actividades, la acción se posiciona como la más relevante por su calidad de garantizar la vida en común: si “la distinción es propia de la acción humana” (Arendt, 1997, p. 20), es porque sólo a través de la acción los hombres pueden vivir en comunidad y organizarse en torno a un bien común. Según Arendt, “en su sentido más general, [actuar] significa tomar una iniciativa, comenzar” (2005, p. 207), lo que implica que solamente a través de la acción los hombres son capaces de iniciar algo nuevo: cada vez que se actúa se toma una iniciativa en cualquiera de los ámbitos de la vida; se pone algo en movimiento que tiene que ver únicamente con la condición humana, es decir, con la libertad que poseen los hombres para iniciar un nuevo comienzo.

Ahora bien, a propósito del vínculo existente entre acción y la estabilización del mundo en común entre los hombres, Arendt vuelve hacia la noción de ‘polis’ griega. La autora plantea que la polis, más allá de hacer referencia a las ciudades-estado, representaba la “organización de la gente tal como surge de actuar y hablar juntos” (2005, p. 225). La polis se trataba del lugar donde se resolvían los asuntos públicos de una comunidad, es decir, donde los hombres convergían para actuar juntos, para discutir los asuntos públicos referidos a la búsqueda de un interés común. Precisamente, en ello radica el que la polis se posicionara como el epicentro de la esfera política, aquella que solamente “surge de actuar juntos, de «compartir palabras y actos»” (Arendt, 2005, p. 224). En este sentido, la polis ha de representar al espacio político por excelencia.

De lo anterior se desprende el que, para Arendt, la acción sea la única actividad que garantiza la existencia de la esfera política. Por constituir, a la vez, “la parte pública del mundo común a todos nosotros” (Arendt, 2005, p. 224), la esfera pública resulta indesligable de la pluralidad, es decir, de la libertad y la distinción humana. Resulta importante mencionar que la mirada de Arendt en torno a la polis como el espacio de comunión entre los hombres no deja de lado la complejidad que ‘la búsqueda de un

interés común' implica. Sin ir más lejos y refiriéndose a la vida de la polis, Arendt plantea que ésta “«[...] consistía en una ininterrumpida e intensa contienda de todos contra todos»” (Arendt cit. en Birulés, 1997, p. 25). Lo interesante de ello es que precisamente el espacio político no emerge simplemente como una “mera localización física de un ámbito en que las acciones sean visibles sino algo vinculado a la necesidad de límites, delimitado por leyes” (Birulés, 1997, p. 25). Arendt, entonces, vuelve visible a la vida política como el ámbito de vida en común regularizado por las leyes. Y es que la pluralidad trae consigo la certeza de que los hombres, por naturaleza, no son iguales. Sin embargo, lo que emerge en la vida política precisamente tiene que ver con la igualdad, razón por la cual las leyes se vuelven la única “institución política” posible de regular la igualdad entre los hombres (1997).

En esta misma línea argumental se fundamenta la noción de acción política en Arendt. Para la autora, con el nacimiento tiene lugar la acción primera, “la acción como comienzo corresponde al hecho de nacer” (2005, p. 207), ya que únicamente a través del nacimiento de alguien ocurre un nuevo –y único– comienzo en el mundo. Sin embargo, una acción se vuelve política solamente cuando va acompañada del discurso, ya que sólo a través de ambas actividades –acción ‘y’ discurso– es posible que las personas puedan estar unas con otras y que por ende, se reconozcan desde la propia diferencia, es decir, “que se diferencien en vez de ser meramente distintas” (2005, p. 206). En este sentido, en la medida en que acción y discurso son actividades que nos distinguen del resto de los seres vivos, en Arendt toda acción humana es política. La libertad humana radica en que a través de la acción, podemos tomar una iniciativa y, mediante el discurso, somos capaces de expresar a otros nuestros pensamientos, por lo que ambas actividades constituyen la única forma para que los seres humanos puedan aparecer como tales unos delante de otros. Haciendo uso del discurso y la acción “los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano [...]” (2005, p. 208). He aquí el por qué en la pluralidad se halle “la condición [...] de toda vida política” (Arendt, 2005, p. 35): sólo a través del reconocimiento ante otro, aparece el espacio de comunión entre los hombres.

La acción en Arendt entonces se trata de la condición de existencia de toda vida política debido a que corresponde a la única actividad que deja en evidencia la vida en común de los seres humanos. Precisamente porque la acción vuelve activo el consenso de un mundo común, ésta se posiciona como un “principio de libertad, un principio político y no un asunto privado” (Boella cit. en Birulés, 1997, p. 20). A pesar de que esta concepción de la acción como la capacidad de alguien para iniciar algo nuevo, es totalmente opuesta a “la libertad de la voluntad y la realización de un fin” (Birulés, 1997, p. 20) que la modernidad le ha adjudicado al concepto, la comprensión que Arendt ofrece vuelve visible a la política como el “espacio de aparición” entre los hombres (2005, p. 225), la conciencia de que “la realidad del mundo [únicamente] está garantizada por la presencia de otros, por su aparición ante todos” (2005, p. 225).

Respecto a la acción, Arendt señala dos características que le son inherentes. Debido a que resulta imposible que exista una acción sin una reacción, la acción humana se caracteriza por ser impredecible: “todo proceso es la causa de nuevos procesos impredecibles” (Arendt, 1998, p. 105). A la vez, existe otra característica de la acción: su irreversibilidad, dado que no se puede deshacer lo que alguien ha iniciado. La acción presenta un carácter ilimitado porque hasta “el acto más pequeño en las circunstancias más limitadas lleva la semilla de la misma ilimitación e imprevisibilidad; un acto, un gesto, una palabra bastan para cambiar cualquier constelación” (Arendt, 1998, p. 106). Tanto en lo irreversible como en lo impredecible de la acción se funda también el carácter de acontecimiento que ésta conlleva, lo que “tanto para los individuos como para las colectividades, emerge a título singular e imprevisto en el tiempo, [lo que aparece] notoriamente y merece ser conmemorado como tal” (Arendt, 1997, p. 32). Solamente a través de la acción es capaz de emerger un acontecimiento: no en la labor, que trata sólo de ciclos biológicos, ni tampoco en el trabajo, cuyo proceso resulta totalmente regulable,

[...] sólo hay acontecimiento cuando se introduce sentido o, lo que es lo mismo, no hay acontecimiento sin mundo común; es decir, el acontecimiento

es inseparable de la imprevisibilidad y de la fragilidad de la acción y de las palabras que vinculan a los individuos entre sí (1997, p. 32).

Como única actividad a través de la cual es posible de fundar el espacio político de los hombres, la acción resulta peligrosa en presencia de regímenes políticos totalitarios por lo que se convierte en lo primero que ha de restringirse ante el predominio del pensamiento lógico: con el aislamiento, lo que se desconoce es la pluralidad humana y, por ende, la esfera pública –y política– entre los hombres; “la acción no puede tener lugar, pues, en el aislamiento, ya que quien empieza algo sólo puede acabarlo cuando consigue que otros «le ayuden»” (Birulés, 1997, p. 19).

Ante lo irreversible y lo impredecible, características que le confieren el poder a la acción, Arendt vuelve al perdón y a la promesa, respectivamente, como las únicas posibilidades de redención. Ambas facultades

[...] dependen de la pluralidad, de la presencia y actuación de los otros, ya que nadie puede perdonarse ni sentirse ligado por una promesa hecha únicamente a sí mismo; el perdón y la promesa realizados en soledad o aislamiento carecen de realidad y no tienen otro significado que el de un papel desempeñado ante el yo de uno mismo (Arendt, 2005, p. 257).

El perdón lleva consigo la liberación “de las consecuencias de lo que hemos hecho” (2005, p. 257). Sin el perdón, “nuestra capacidad de actuar estaría, por así decirlo, confinada a un solo acto del que nunca podríamos recobrarnos [...]” (Arendt, 2005, p. 257). Por su parte, la promesa puede revertir la imposibilidad de predecir inherente a la acción ya que implica la obligación de cumplir lo que hemos ofrendado:

sin estar atados al cumplimiento de las promesas, no seríamos nunca capaces de lograr el grado de identidad y continuidad que conjuntamente producen la «persona» [...] cada uno de nosotros estaría condenado a errar desamparado, sin dirección [en medio de] contradicciones y equívocos (Arendt, 1998, p. 106).

El perdón y la promesa, como facultades de la acción, vuelven posible la pluralidad humana y, por ende, la esfera pública entre los hombres. Sin la promesa y el perdón no sería posible conllevar la vida política, ya que toda acción estaría condenada a volverse sobre sí misma olvidando que en ella radica ‘la’ condición humana por excelencia: la pluralidad.

3.3. La comprensión y la aparición del espectador en la persona tras la noción de acción política

Si bien el desarrollo anterior estuvo centrado en la esfera de la vida activa, a continuación se vuelve necesaria una revisión general por aquellos conceptos de Arendt concernientes a “la vida del espíritu”, es decir, a lo que constituye a la acción humana en acción política: el pensamiento, la voluntad y el juicio.

Como se señaló con anterioridad, todo el pensamiento de Arendt se funda únicamente en su interés por comprender la realidad que rodea a los seres humanos. Lo interesante es que bajo su propia reflexión en torno al concepto de ‘comprensión’ como “la imaginación que nos permite ver las cosas con su verdadero aspecto” (Arendt, 1998, p. 45) emerge la categoría de espectador: una posición privilegiada que permitiría una reflexión distante sobre lo que estamos observando.

Para llegar a la comprensión, Arendt comienza describiendo las tres actividades mentales internas del hombre que, a diferencia de las concernientes a la condición humana⁵⁵, corresponden a la vida del espíritu: el pensamiento, la voluntad y el juicio (2002). El denominador común a estas tres residiría en su autonomía, “cada una de ellas obedece a leyes intrínsecas a la misma actividad” (Arendt, 2002, p. 92) y, por ende, en su incondicionalidad, ya que los objetos del pensamiento, voluntad y juicio “en sí mismos, como actividades, no están condicionados o necesitados ni por el mundo ni por la vida” (Arendt, 2002, p. 93). A pesar de que, de manera directa, estas actividades aparenten no tener provecho alguno en la vida de los hombres, “los principios a partir de los que se actúa y los criterios a partir de los cuales se juzga y se conduce la vida

⁵⁵ Como se señaló en el punto anterior, Arendt plantea que la labor, el trabajo y el acción corresponden a las actividades de la vida activa, y la vida activa y la contemplativa, definen la condición humana.

dependen, en última instancia, de la vida del espíritu” (Arendt, 2002, p. 93), es decir, de cómo llevemos a cabo estas tres actividades mentales.

La principal característica de estas actividades reside en su invisibilidad, debido a que ninguna de ellas puede aparecer materialmente ante los hombres: todas “se manifiestan al ego que piensa, quiere y juzga, que es consciente de ser activo, pero que carece de la habilidad o de la necesidad de aparecer como tal” (2002, p. 94). De hecho, la única actividad de la condición humana que necesita de un espacio para aparecer es la acción, porque ni labor ni trabajo precisan de ello: ambos aparecen de igual modo con la propia actividad. Sin embargo, Arendt plantea que las actividades mentales, “por definición, no aparecen, acontecen en un mundo de apariencias y en un ser que participa de tales apariencias gracias a sus órganos sensoriales” (2002, p. 98). Es por esto que tanto pensamiento, voluntad y juicio solo pueden darse si es que existe “una retirada de la *presencia* del mundo a los sentidos” (Arendt, 2002, p. 98). Ninguna actividad mental puede ocurrir sin una retirada del presente y de la cotidianidad, ya que es la única forma en que pueda emerger la vida interna de los hombres.

La retirada de la participación activa en el mundo entonces, es condición necesaria para que aparezcan las actividades mentales. Tras esta retirada de la acción, inevitablemente emerge la categoría del espectador, “[el único] que puede conocer y comprender aquello que se ofrece como un espectáculo” (Arendt, 2002, p. 114). Sin ir más lejos, en ello se funda la superioridad con que los filósofos clásicos concibieron la vida contemplativa, es decir, la abstracción al mundo de las ideas como una observación de algo desde afuera, “desde una posición que implica un enfoque que se esconde a quienes participan en el espectáculo y lo hacen real” (Arendt, 2002, p. 115). Por tanto, la capacidad de ‘comprender’ solamente puede aparecer desde la posición de espectador: “como espectador puede comprenderse la «verdad» de lo que versa el espectáculo, pero el precio es la retirada de toda participación en él” (Arendt, 2002, p. 115). Y es que no se puede ser actor y espectador al mismo tiempo: la retirada del mundo no se basa solamente en poder tener una observación externa de él, sino posicionarse desde esa distancia para poder comprender el significado de las cosas a partir del conjunto de

factores en juego: “no es el actor, sino el espectador, quien posee la clave del significado de los asuntos humanos” (Arendt, 2002, p. 118).

Según Arendt, solamente a través de la comprensión podemos estar en armonía con el mundo. Esto porque, para comprender, siempre se vuelve tanto a los juicios como a los prejuicios que se han elaborado en la vida del espíritu. En la medida en que la comprensión es un proceso que acompaña toda la vida, “comienza con el nacimiento y finaliza con la muerte” (1998, p. 30), sin ella “no seríamos capaces de orientarnos en el mundo” (Arendt, 1998, p. 46). Se trata de una imaginación comprensiva que se posiciona como “la única brújula interna que poseemos” (Arendt, 1998, p. 46). Solamente a través de la imaginación, del “hacer presente aquello que en realidad está ausente” (Arendt, 2002, p. 98), los hombres son capaces de reconciliarse con el mundo.

Si la acción política se identifica con un nuevo comienzo, la comprensión sería entonces una cualidad inherente a la acción, ya que sólo a través de la comprensión los hombres “pueden finalmente aceptar lo que irrevocablemente ha ocurrido y [pueden así] reconciliarse con lo que inevitablemente existe” (Arendt, 1998, p. 44). A través de la comprensión aparece el espectador interno presente en todos los hombres, por lo cual en ella se haya la única posibilidad de soportar el peso que llevan consigo las acciones que los hombres realizan.

A modo de síntesis, las reflexiones propuestas en este capítulo a propósito de los tres autores señalados se ofrecen como una nueva mirada comprensiva que, al menos hasta aquí, no había sido considerada para estudiar un fenómeno como un taller de teatro carcelario.

En el siguiente capítulo, se da paso a la lectura del material empírico a la luz de los autores mencionados. Se trata de analizar del taller de teatro estudiado como una experiencia que, para los internos, se vuelve no solamente lúdica y creativa, sino también reflexiva, donde pueden descubrir nuevas formas de sociabilidad que impactan tanto su propia valoración personal como lo que implica la convivencia carcelaria.

CAPÍTULO IV:

Observación empírica del fenómeno. Etnografía de un taller de teatro del sector módulos de la ex Penitenciaría

“En su sentido hermenéutico, la teoría teatral surge vinculada a este ‘ganarnos’ como observadores, en este lugar privilegiado que nos posiciona antes que ‘como actores’ como ‘espectadores’ de este ‘teatro del mundo’ en medio del cual los hombres vienen a hacer experiencia, más que de lo ‘real’, de la ‘realeza’ de las cosas y de su propia presencia en medio de ellas”

Cecilia Bralic
Laboratorio Teatral 2009-2010... (2010)

El siguiente capítulo se propone, en primer lugar, dar cuenta del caso de estudio de la presente investigación desde un punto de vista etnográfico: a saber, un taller de teatro desarrollado en el sector módulos del CDP Santiago Sur. A la luz de los registros del trabajo de campo realizado durante seis meses, a continuación se presenta el espacio teatral que se realiza, semanalmente, en el sector módulos de la ex Penitenciaría de Santiago de Chile.

En segundo lugar, y buscando avanzar hacia una mirada teatral que pueda colaborar en la comprensión del significado que adquiere para un grupo de internos su participación en un taller de teatro, a partir del diálogo entre el registro etnográfico de la experiencia cotidiana que implica la realización de un taller teatral y algunos de los conceptos teóricos presentados en la discusión bibliográfica del capítulo anterior, se ofrecen tres claves de lectura sobre cómo impacta la realización de un taller de teatro carcelario en la vida cotidiana de los internos que de él participan.

En el marco de estos antecedentes, en lo que sigue se presenta el caso de estudio analizado en esta tesis: el origen de las reflexiones propuestas a lo largo de esta investigación.

1. Arte Educador en CDP Santiago Sur: presentación del caso de estudio empírico

Como se señaló en el Capítulo II, la presente investigación se trata de un estudio de caso etnográfico acerca del significado que adquiere para un grupo de internos del sector módulos de la ex Penitenciaría de Santiago de Chile la realización de un taller de teatro.

Ahora bien, antes de presentar los resultados de esta investigación, es importante hacer referencia a las características del espacio penitenciario que condiciona en gran medida los límites de lo que puede acontecer en el taller de teatro estudiado: el CDP Santiago Sur (ex Penitenciaría), el recinto penal más antiguo de Chile.

1.1. El espacio físico donde se inserta el taller de teatro: el CDP Santiago Sur, ex Penitenciaría

La ex Penitenciaría, actual Centro de Detención Preventiva Santiago Sur, se posiciona como la cárcel más emblemática de Chile tanto por historicidad como por significado: además de haber sido el primer recinto penal en construirse en el año 1843, su edificación trajo consigo la implementación del sistema penitenciario que, hasta la fecha, aunque con algunos cambios, rige a lo largo del país (Cisternas, 2002).

Construida bajo el gobierno del general Manuel Bulnes, la ex Penitenciaría de Santiago se definió como una cárcel masculina desde sus inicios, constituyéndose, al mismo tiempo, como la primera prisión profesional chilena creada en base al referido panóptico benthamiano (ver Capítulo III) y, por tanto, símbolo del nuevo sistema punitivo que se intentaba imponer en el Chile del siglo XIX al alero de normativas penitenciarias norteamericanas y europeas (Cisternas, 2002). Debido a que el Presidio General de los Carros era el único modelo carcelario existente en nuestro país durante la primera mitad del siglo XIX –donde el castigo se sostenía en la humillación pública del condenado⁵⁶–, la edificación de la Penitenciaría traía consigo la novedad del concepto de

⁵⁶ Creado por el Ministro Diego Portales y conocido comúnmente como el “presidio ambulante”, el Presidio Jeneral de los Carros consistía en carros de metal con barrotes que trasladaban a los presos para, junto con someterlos a la humillación colectiva y, por ende, al castigo público, trasladarlos para que

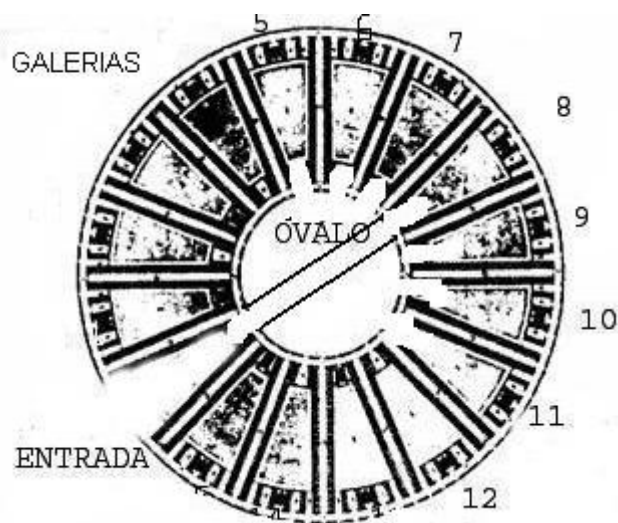
penitencia, es decir, un recinto penal que prometía ‘hacerse cargo’ del dolor y el arrepentimiento que surgiría en aquellas personas que se encontraran encerradas al interior de una prisión. Además de expiar sus delitos, los reclusos estarían sujetos a un régimen orientado a su enmienda y mejora. Tal como lo plantea el historiador chileno Marco Antonio León (1998), “en este espacio sería la reflexión solitaria, el trabajo en talleres y el apoyo en la religión, los factores que ayudarían a recapacitar al delincuente” (p. 192).

Hasta aquí han pasado ya 171 años desde la construcción de la Penitenciaría de Santiago y en la actualidad esta unidad penal sigue albergando a un considerable número de población masculina condenada a pena restrictiva. Aunque a lo largo del país existen alrededor de 85 recintos penales concernientes al Subsistema Cerrado, es decir, 85 cárceles donde se cumple condena de privación de libertad (Entrevista Zamora, 2013), a la fecha el CDP Santiago Sur es la prisión que alberga a la mayor cantidad de internos en Chile: en noviembre del 2013 la cifra de la población penal era de un total de 5.054 reclusos (GENCHI, 2013)⁵⁷.

Ahora bien, en términos de distribución espacial, la totalidad de la población penal referida anteriormente que reside en el CDP Santiago Sur se divide en tres sectores penales según compromiso delictual. En este sentido, cada interno de la ex Penitenciaría, dependiendo de sus antecedentes personales y condena propiamente tal, es asignado a habitar las galerías, las calles o los módulos. Tanto galerías como calles componen el espacio que recibe el nombre de ‘óvalo’: el gran círculo central de la ex Penitenciaría que alberga a la población penal de alta peligrosidad. Alrededor de este espacio, en un primer piso se ubican las ‘calles’ y, sobre ellas, en segundo piso, las ‘galerías’.

trabajaran en obras públicas (León, 1998).

⁵⁷ Sólo a modo de breve paréntesis, a este respecto cabe considerar la lamentable sobrepoblación actual de las cárceles chilenas. El reciente *Estudio de las condiciones carcelarias de Chile* (2013) publicado por el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH), muestra que si bien la capacidad de la ex Penitenciaría corresponde a 2.384 internos, en octubre del 2012 este número ascendía a 5.271, presentando, este recinto carcelario, una tasa de ocupación del 221% (INDH, Informe CDP Santiago Sur, p. 3-4).



(Imagen de Oñederra, 2009)

Las galerías, que son 8, son ocupadas por los internos de más alta peligrosidad.

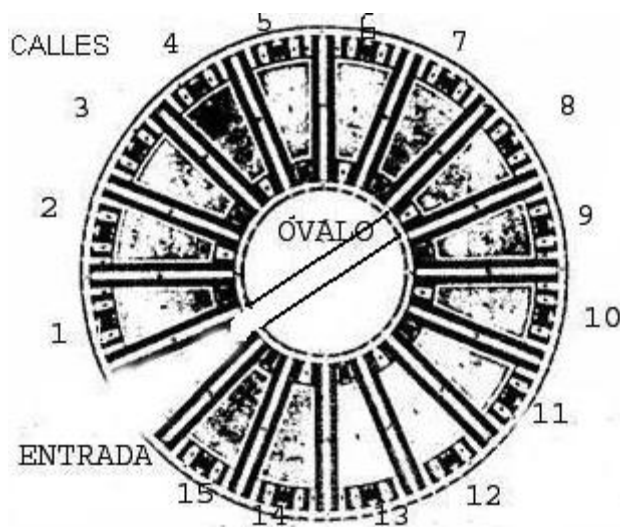
[Son aquellas] que desembocan en el [...] “óvalo” [...] y en ellas se encuentran aquellos internos de alto compromiso, y que en general, de acuerdo a los criterios de la administración penitenciaria, son considerados refractarios al régimen (INDH, Informe CDP Santiago Sur, 2013, p. 6).

Se enumeran de izquierda a derecha (desde el número 5 al 12) y su particularidad es que el criterio de distribución de internos es según origen geográfico, es decir, según las comunas de donde provienen los condenados (La Pincoya; Conchalí; La Florida y La Pintana; Maipú y Pudahuel; San Joaquín; Puente Alto y Renca) (Oñederra, 2009, p. 85).

Las ‘galerías’ constituyen el sector más oscuro de esta cárcel debido a que poseen su propia dinámica interna de convivencia: las pandillas suelen ser comunes y el estamento social, según tipo de delito, es lo que manda. Desde un punto de vista jerárquico, todos los roles son designados por el líder y sus escoltas de confianza. A nivel cotidiano, la lucha por la sobrevivencia por conflictos entre distintos bandos es

habitual, razón por la cual es el sector más complicado en términos de resguardo y vigilancia para el personal penitenciario (Apuntes personales, 2012-2013). Al igual que las calles, en su interior también existen criterios de distribución: hay unas exclusivas para homosexuales, población evangélica, traficantes, castigos aislados, etc.

Las calles se posicionan como un sector ‘intermedio’ de este penal. Aunque el nivel de peligrosidad en el cotidiano igualmente es alto debido a que los bandos y las jerarquías también están presentes, el hecho de que existan calles ‘de buena conducta’ abre la posibilidad de cambio para quienes desean conseguir rebajas en las condenas⁵⁸. Esto hace que el comportamiento diario de cada interno se vuelva relevante debido a que influye, de manera directa, en sus respectivas ‘hojas de vida’ de salida en libertad.



(Imagen de Oñederra, 2009)

En total, las calles son 15 y cada una alberga delitos o ‘grupos’ específicos.

La calle 1 alberga a condenados que están con beneficios intrapenitenciarios;
la 2 a los aislados y con sanción disciplinaria. La calle 3 está dividida en tres

⁵⁸ Las denominadas ‘calles de conducta’ son aquellas donde habita la población penal concentrada en la mantención de ‘buena conducta’ para la obtención de beneficios (como rebaja de condena, salida dominical, salida diaria, etc.). Por posicionarse como un sector de buena pasantía, las calles de conducta tienen bajo nivel de conflictividad (Entrevista Zamora, 2013).

áreas, que comprende el área A que alberga a internos adultos mayores, la B que alberga a internos homosexuales, transexuales, travestis, transgénero y portadores de VIH, y la C que alberga a primerizos. En la calle 4, al igual que la 9 y la 10, se encuentran los internos pertenecientes a [un grupo evangélico]. En la calle 5, al igual que la 7 y la 11, están los internos denominados “en tratamiento”, a los cuales se les aplica una intervención particular considerando su buena conducta. En la calle 6 están los internos multirreincidentes y aquellos que han cometido delitos de narcotráfico; en la 8 están los “mozos” [(internos que realizan variadas actividades como aseo, comida, extracción de basura, atención en kioskos, etc)]; en la 12 los internos reincidentes de bajo compromiso; en la 13 los internos “estudiantes”, es decir, que asisten a la escuela; en la 14 se encuentran albergados los internos en tránsito, y en la 15 aquellos internos con trastorno psiquiátrico (INDH, Informe CDP Santiago Sur, 2013, p. 5-6).

Finalmente, se encuentran los módulos, sector donde tiene lugar el taller que se constituye como el foco de análisis de esta tesis. Estos son cuatro y se denominan como A, B, C y D. Debido a que fueron construidos en 1999 y, por tanto, constituyen la arquitectura más reciente de esta cárcel, a nivel de infraestructura es el mejor lugar para habitar que posee la ex Penitenciaría, razón por la cual quienes allí residen suelen mantener muy buena conducta como garante de su estadía en este lugar (INDH, Informe CDP Santiago Sur, 2013). Al igual que calles y galerías, la distribución de los módulos es particular: en cada uno de ellos, tiene lugar un delito específico.

En el A están albergados los condenados por delitos sexuales; en el B los uniformados y aquellos que hubieren cometido delitos económicos; en el C aquellos internos sujetos a una medida de seguridad, y en el módulo D los traficantes y extranjeros (INDH, Informe CDP Santiago Sur, 2013, p. 6).

Generalmente, en módulos los conflictos físicos son escasos y la convivencia suele ser pacífica: solamente en los módulos C y D –donde habitan internos con ‘much

ficha’ y, por tanto, cotidianamente existen más ‘ajustes de cuenta’⁵⁹– la contingencia se torna más agitada y cruda pero jamás al nivel presente en calles y galerías (Apuntes personales, 2012-2013).

1.2. **Taller de teatro del sector módulos: caso de estudio empírico**

El taller de teatro realizado en el sector módulos de la ex Penitenciaría, que se constituye como el caso de estudio empírico de esta investigación, se inició en mayo del 2010, año en que el profesor Fabián Escalona –teórico e historiador del arte que desde hace ya cuatro años dirigía talleres teatrales penitenciarios– acepta la propuesta de GENCHI de trabajar en el CDP Santiago Sur inmediatamente después de haber concluido su último proceso creativo en el CDP Puente Alto. Y a pesar de que las propias contingencias carcelarias –castigos, turnos que cumplir por limpiezas y cuidados de celdas, salidas en libertad, entre otros– determinan la continua rotación de integrantes en los talleres artísticos, cuando en agosto del 2012 comienza la inmersión en el terreno y los primeros registros de campo de este estudio, el taller de teatro analizado ya contaba con una experiencia previa de creación colectiva y montajes teatrales. En este sentido, cuando esta Tesis inicia el trabajo de campo y comienza el registro empírico, este Taller en rigor ya contaba con una historia anterior, con una experiencia previa de creación colectiva y montajes teatrales.

Ocupando siempre el mismo horario –la mañana de los lunes entre las 10:00 y 12:00 horas– el taller de teatro investigado tiene lugar todas las semanas del año en la sala Sum 2 del sector de los módulos. Destinada propiamente como sala ‘multiuso’ para distintas actividades para los internos que habitan los módulos, esta sala se ubica en un espacio físico complejo y bastante apartado de la rutina carcelaria. La sala Sum 2 está

⁵⁹ Dentro del COA (código de lenguaje carcelario), la ‘ficha’ se refiere al currículum delictual del interno. Debido a que en los módulos C y D habitan traficantes que son trasladados desde las calles ó por conducta ó para un mayor control penitenciario, la jerarquía que estos poseen dentro del cotidiano carcelario se impone también en este sector. Sumado a que los conflictos con drogas u otros ilícitos también forman parte de la rutina diaria, en estos módulos –C y D– las muertes y peleas suelen ser más comunes que en el A y el B.

construida en medio de un pasillo de tránsito que conecta parte de la ex Penitenciaría con una vía de acceso al penal CDP Santiago 1, razón por la cual el espacio en general constituye una posible vía de escape del CDP Santiago Sur. Precisamente por ubicarse próxima a una de las llamadas ‘líneas de fuego de vigilancia’ de este penal (es decir, una frontera penitenciaria que un interno/a no puede transitar), la sala es observada de manera directa desde una torre de vigilancia cuyo gendarme de turno está autorizado a disparar ante cualquier emergencia de fuga. Sin embargo –y paradójicamente–, esta ubicación se vuelve privilegiada para el taller de teatro en términos de aislación acústica respecto al cotidiano ruido carcelario, porque favorece la concentración tanto individual como grupal del trabajo que se realiza al interior de la sala.

Utilizada para diversas actividades como talleres psicolaborales, artísticos, orfebres, etc., a nivel estructural la sala Sum 2 ha de medir unos 8 por 6 metros. Por su calidad de ‘multiuso’, el único equipamiento constante que posee en su interior son unas 20 sillas, un par de mesones de madera, una mesa tipo ‘profesor’ y un pizarrón acrílico de atril. Si bien el sector módulos dispone de unas tres salas más, la asignación de ellas depende de la actividad que en su interior se realice. Por ejemplo, la sala Sum 2 está destinada precisamente para las actividades realizadas por el Programa Arte Educador al interior de los módulos, mientras que, las otras salas, son ocupadas por la Pastoral Católica y el Colegio Penal.

De sus 12 integrantes actuales –todos hombres cuyas edades fluctúan entre los 26 y los 55 años–, cuatro de ellos se han mantenido desde los inicios del taller de teatro y el resto se ha ido incorporando con el transcurso del tiempo. Más allá de este dato duro, el interés y constancia de estos cuatro internos resulta un dato relevante para comprender el lugar simbólico, si se quiere, que ocupa el taller en el cotidiano de estos internos, como también para comprender el sentido de su pervivencia en el tiempo: aún proviniendo de módulos distintos, en los encuentros semanales que hace posible el ejercicio teatral ocurre que los lazos de amistad entre los internos se vuelven evidentes a ojos de un observador externo. Aún cuando prácticamente la totalidad del grupo no mantiene de hecho un vínculo cercano a nivel de sus actividades cotidianas –incluso quienes habitan

un mismo módulo suelen encontrarse solamente en el taller—, el cariño y respeto que va posibilitando este espacio semanal de trabajo teatral en el grupo de internos que de él participa, aflora sin ninguna vergüenza en cada una de las sesiones, generando instancias donde los acontecimientos teatrales se vuelven inseparables de los vitales (por ejemplo, como experiencias de emoción colectiva ante la salida en libertad de alguno de los integrantes, o enfermedades que los aquejan, o repentinas pérdidas de familiares, o también instancias festivas como matrimonios de alguno de ellos, o bautizos, o pequeños acontecimientos en las vidas de sus familiares y amigos cercanos, entre otras) (Apuntes personales, 2012-2013).

Cabe señalar además que este taller de teatro es el único existente en el sector de los módulos, razón por la cual está compuesto por internos provenientes tanto del módulo A, como del B, del C y del D. Precisamente en ello recae la primera ‘novedad’ que presenta el taller: ni en talleres artísticos ni en talleres laborales suelen ‘mezclarse’ internos que presentan distinto tipo de delito. En el CCP Colina 1, por ejemplo, todos los integrantes del taller de teatro habitan el mismo sector del penal mencionado (Entrevista Glass, 2013). Esto porque, desde el código interno propio del mundo carcelario, existen estatus muy demarcados según el tipo de delito por el cual se llega a la cárcel. El delito sexual, por ejemplo, es altamente reprochado y castigado por parte de aquellos internos que se encuentran cumpliendo otras penas como tráfico de drogas, robos, etc (Apuntes personales, 2012-2013). Cumplir condena de privación de libertad por delito sexual, inmediatamente, ubica al condenado en el último eslabón de la escala jerárquica implícita al ordenamiento social de la vida carcelaria. De hecho, por esta misma razón y por motivos de seguridad, todos los que llegan a la cárcel con este tipo de delito son confinados a un mismo sector. En este contexto, el hecho de que al interior del taller de teatro concurren internos provenientes de los cuatro módulos, es decir, tanto hombres condenados por delito sexual como otros delitos específicos (narcotráfico, presos políticos, robo con/sin intimidación, etc), hace del taller un espacio inédito para la construcción de un vínculo de respeto entre los integrantes que los une simbólicamente más allá de los límites propios del ‘barretín’ implícito a la vida de todos quienes se

encuentran reclusos en la cárcel⁶⁰. De esta manera, contra todo prejuicio externo (es decir, contra el supuesto habitual de que esta experiencia podría significar tensiones y rencillas potencialmente peligrosas entre internos provenientes de módulos que se diferencian rigurosamente a nivel cotidiano), los registros realizados indican que la realización del taller teatral permite y favorece una convivencia y una discusión respetuosa entre los actores, sea cual sea el tópico que emerge en los distintos ensayos. En un mismo espacio y tiempo, confluyen al menos una vez por semana 12 hombres provenientes de distintos módulos, edades y tendencias tanto sexuales y políticas, como religiosas: el taller de teatro entonces se vuelve la única instancia donde las diversas esferas de la vida de los internos vienen a encontrarse permitiéndole constituirse en un espacio común donde conviven, discuten, ensayan y disciernen acerca de múltiples problemas que los complican como comunidad.

Pasando ahora al trabajo teatral que tiene lugar en el taller, en términos metodológicos se trabaja fundamentalmente en base a improvisaciones, tanto individuales como colectivas. Por improvisación se entiende una estructura de trabajo actoral no fija, donde las situaciones a actuar en cada sesión varían según el tópico que el profesor o el mismo grupo decidan trabajar. En palabras del profesor Escalona,

[al interior de la cárcel el cotidiano es tan inestable que] la improvisación ayuda a adaptarse entre medio de tanta contingencia [...], permite indagar dentro del background de los internos en términos de cuáles son los elementos que le pueden dar mayor veracidad o similitud a lo que se está contando y/o trabajando (Entrevista Escalona, 2013).

De esta forma, las escenas suelen ser creadas sin que necesariamente unas se ligan a otras, simplemente a partir de estímulos contingentes, ya sea sugeridos por el

⁶⁰ En el cotidiano carcelario, el 'barretín' está constituido por aquellas normas de convivencia instaladas de manera tácita por los propios internos e internas. Implica lenguaje, estatus y comportamientos que se 'deben tener' al interior de las cárceles. Evidentemente, en cierto modo depende del sector que se habita porque, por ejemplo, uno de los barretines más comunes es el que dice relación con el castigo y prejuicio contra el delito sexual. Sin embargo, como en el taller de teatro estudiado se mezclan distintos tipos de delito, ese barretín, entre otros, es dejado de lado en la instancia del taller.

profesor, o por inquietudes que vayan surgiendo a nivel individual o colectivo dentro del propio grupo de actores. Al decidir no montar un texto dramático de autor y preferir trabajar a partir de problemáticas grupales o personales que no responden necesariamente a una decisión pre-establecida, el colectivo se dispone a representar variadas situaciones, estímulos o experiencias que de pronto encuentran eco en todos o algunos de los actores. Y es solo luego de ejercitadas las diversas actuaciones, que el grupo entero resuelve cuál podría ser el hilo conductor que unificaría el sentido de todas las escenas que serán representadas en el montaje final. En la eventualidad de que el profesor o el grupo optara por trabajar a partir de un texto dramático, de igual manera éste siempre se intervendrá por escenas que serán imaginadas y propuestas por el mismo colectivo.

Resulta importante relevar el hecho de que los límites propios del contexto carcelario determinan a priori ciertas condiciones de producción con las que el taller debe contar para su óptima realización. Si bien en términos de utilería e indumentaria, vía licitación pública GENCHI dispone un monto anual para la compra de los materiales necesarios para la ejecución de cada taller de Arte Educador, precisamente por tratarse de una cárcel la infraestructura disponible para la realización de talleres artísticos suele ser bastante precaria. En el caso del taller de teatro en cuestión de la ex Penitenciaria, si bien cuenta con una sala ‘multiuso’ para llevar a cabo sus ensayos semanales, todas las presentaciones en público tienen lugar en la cancha deportiva del sector de los módulos. Como su nombre lo indica, esta cancha evidentemente se encuentra acondicionada para la realización de deportes. Por ello, aunque techado, el lugar es abierto, lo que vuelve muy dificultosa la acústica en la presentación de obras teatrales. En este sentido, cuando ocurren presentaciones públicas, los ruidos cotidianos del penal (como el carro del ‘rancho’ que se arrastra por los pasillos laterales del gimnasio, o el barullo que se escucha a las horas de comidas del penal, o los internos que trabajan en madera, el grupo musical que ensaya, la manipulación constante de fierros que se reparan o instalan, entre muchos otros), se tornan muy molestos tanto para la concentración de los actores en el

trabajo de montaje como para la recepción y comprensión de la obra a la que la audiencia está asistiendo⁶¹.

No obstante, más allá de las particularidades mencionadas que caracterizan a este taller de teatro y que responden de manera directa al contexto en el que éste se realiza, el componente más relevante de este taller recae en el grupo humano que hace posible este encuentro teatral, semana a semana: los 12 integrantes del taller de teatro y su profesor, que son quienes permiten que este espacio que ellos mismos se encargan de mantener, tenga sentido *de realidad* al interior de la cárcel que cotidianamente habitan.

Si, recordando a Arendt, el teatro en tanto “arte político por excelencia” (2005, p. 216) evidencia la esfera de la vida en común de los hombres, en un contexto social eminentemente marginal la práctica teatral pareciera convocar a una convivencia extrema: el teatro, en tanto disciplina artística, se queda un tanto al margen volviéndose prácticamente una excusa para el encuentro comunitario que conlleva dentro de una cárcel.

2. De los *actores sociales*: el grupo humano que aparece tras la práctica teatral carcelaria

Debido quizás a que las primeras visitas al taller de teatro y sus respectivos registros tuvieron lugar en medio de un grupo actoral que ya tenía una pequeña historia creativa, la pesquisa esencial de estas visitas estuvo marcada por las manifestaciones de orgullo de los actores y por el recuerdo colectivo, aún muy vívido y patente, del éxito logrado en el estreno público de su primer trabajo creativo realizado en este taller. En enero del 2012, dirigidos por el profesor Escalona, los integrantes del taller se presentan, por primera vez, durante la muestra anual del Programa Arte Educador de la ex

⁶¹ Específicamente, respecto al taller de teatro, la cancha dificulta la posibilidad del uso de focos para la iluminación en las obras, debido a que es un espacio abierto y, por tanto, con mucha luz natural. Al mismo tiempo, como la última cuenta del día de los internos es a las 17:00 horas –horario a partir del cual son encerrados en sus celdas hasta las 8:00 del día siguiente–, las presentaciones ocurren de día, antes de las 17:00, por lo cual es difícil incluso considerar la posibilidad de la utilización lumínica en las obras.

Penitenciaria⁶². A través del estreno de la obra *Miradas* (2012), el grupo escenificó ante una audiencia masiva su propio trabajo de creación colectiva inspirado en un texto de psicología que hablaba acerca de las etapas de la sanación. Uno de los integrantes del taller, que pronto obtendría la salida en libertad, le sugirió al profesor Escalona montar una obra de teatro en base a ese texto y, ante la motivación de la totalidad del grupo, se dio inicio a un intenso proceso de creación de obra. Para el profesor Escalona, la decisión de trabajar un montaje de teatro inspirado en ese texto le parecía pertinente

porque el camino [de la cárcel] está lleno de un proceso de euforia, de muerte... se pasa por todos los procesos. El libro explicaba siete etapas de la sanación y el objetivo final era llegar a la recomposición de la existencia, al renacimiento. A partir de distintas historias de los chicos, ellos se identificaron con algunas de estas etapas. Por ejemplo, uno de ellos hablaba acerca de su propia depresión que lo llevó a cometer el crimen por el cual él estaba en la cárcel (Entrevista Escalona, 2013).

De manera indirecta, la discusión de las distintas ‘etapas sanadoras’ propuestas por el texto se cruzó simbólicamente con las historias de vida de cada uno de los integrantes: a través de una creación colectiva, todos escenificaron una obra basada en sus propias ‘miradas’, ya distanciadas respecto a distintas experiencias personales que ellos consideraron hitos dramáticos de sus propias historias de vida. Así como para algunos era necesario hablar del delito cometido, otros se refirieron a relatos que ponían de manifiesto una experiencia de crecimiento personal para cada uno de los internos. De ahí el nombre de la obra: *Miradas* no buscaba una redención, ni el reconocimiento de una depresión, ni la emergencia de una culpa; simplemente, se trataba de comunicar escénicamente las distintas miradas de un grupo de hombres que, a partir de experiencias

⁶² Al menos en la ex Penitenciaría, todos los talleres artísticos concernientes al Programa Arte Educador realizan una muestra anual que, generalmente, se agenda para el mes de enero. Así, cada taller tiene un año completo para trabajar las técnicas que el profesor estime conveniente para luego preparar la muestra final que suele tener lugar en la cancha del sector de los módulos. Esta muestra anual es ‘abierta’ a público, es decir, además de contar con la presencia de autoridades institucionales tanto de la Dirección Nacional como Regional, pueden asistir invitados personales de los profesores y dos familiares por cada interno (Apuntes personales, 2012-2013).

particulares de ‘sanaciones personales’, habían elaborado respecto a diferentes etapas de la vida (Entrevista Escalona, 2013).

A un año y medio después del primer estreno público, la efervescencia de cada actor por esta obra seguía apareciendo con toda su fuerza, toda vez que en el taller de teatro se abría un espacio para recordar dicha experiencia. Lo interesante es que el orgullo no tenía que ver tanto con el hecho de haber participado en la actuación en público, sino con la reflexión personal que había ganado cada uno de los internos sobre la experiencia elaborada a nivel escénico por el grupo durante el proceso creativo. Para uno de los internos, aquella experiencia fue “un renacer súper importante” que, anímicamente, “[lo] transformó en otra persona. No soy el mismo que cayó preso, ya no soy el desamparado y herido que llegó a esta cárcel” (Entrevista grupal, 2013). De esta manera, para quienes habían decidido volver sobre una experiencia difícil, la posibilidad de trabajarla y contenerla ante el resto del grupo había marcado un referente respecto al ánimo cotidiano con el que habían enfrentado durante mucho tiempo el hecho irreversible de encontrarse al interior de la cárcel.

Una segunda experiencia de creación teatral estrenada en enero del 2013, cuyo montaje se realizó durante la presente investigación, fue también un trabajo colectivo basado ahora en un texto de ficción: *Los Reyes* (1949) del escritor argentino Julio Cortázar. Este texto –escrito teatralmente: cinco escenas centradas en el clásico mito griego del laberinto del Minotauro– fue también intervenido por el grupo con escenas creadas en base a improvisaciones colectivas. En virtud del mito –un monstruo encerrado en un laberinto–, el profesor Escalona propuso una búsqueda personal que tuviera que ver con la monstruosidad existente en el interior de cada uno de los internos. Sin embargo, no tenía que ver con el monstruo que ellos creyesen que eran porque habían cometido un delito, sino con aquel monstruo que, anclado en el interior, existe en cualquier persona y, por tanto, se debe luchar contra él cotidianamente. Ante la metáfora del laberinto, la cárcel apareció como un ‘otro’ laberinto: un laberinto social moderno donde eran también encerradas algunas personas que se habían vuelto monstruos para el resto de la sociedad. Aun cuando el texto tenía absoluta injerencia con el delito cometido

y la experiencia de la cárcel, en ningún momento se hizo alusión directa a ello: la eficacia simbólica operaba ‘en acto’ en la experiencia de los internos en virtud del proceso creativo. La investigación escénica en todas las improvisaciones tuvo que ver siempre con la monstruosidad humana y las diferentes formas de manifestación simbólica que ésta tiene en distintos ámbitos de la vida (Apuntes personales, 2012-2013).

A propósito de la temática en torno a la cual se había gestado su primer trabajo de creación teatral, para el grupo de actores el taller aparecía de sopetón como un espacio importante donde, además de ser escuchadas y respetadas, tenían cabida la diversidad de experiencias personales de cada uno (Apuntes personales, 2012-2013). Al mismo tiempo, desde un nivel discursivo se volvía muy recurrente la valoración de la contención emocional que este espacio les brindaba al permitir abrir la discusión sobre distintas experiencias de vida que ellos mismos reconocían como acontecimientos necesarios de ser recordados, sobretodo, en su cotidiano al interior de una prisión.

En este punto parece relevante comentar la particular manera de dar inicio a cada sesión del taller. Debido a que ningún interno puede salir de su respectivo módulo si es que el profesor no va personalmente a buscarlos y a llamarlos a través del gendarme de turno, el tiempo que toma el reunir a todos sus participantes para dar inicio a cada sesión del taller es bastante largo: al menos han de considerarse alrededor de 20 minutos para la ‘recolección’ del grupo previa al inicio de la clase. Una vez que todos se encuentran en la sala y luego del saludo particular que se dirigen unos a otros, todos se disponen en un círculo y, sentados en sillas, escuchan atentamente la primera frase del profesor Escalona que da inicio a cada sesión: ‘¿Cómo estuvo la semana?’. A partir de este estímulo se abre un espacio de conversación donde pueden, simplemente, aparecer desde temas domésticos como la ausencia de comestibles, jaquecas o lecturas nuevas, hasta pesares propios por castigos de compañeros, allanamientos, muertes de familiares, etc. Cada sesión teatral entonces se inicia con un momento de escucha y respeto grupal hacia la expresión de los asuntos relevantes de comentar para cada integrante del grupo. Según el profesor Escalona, el iniciar las clases de esta forma permite

saber en qué están [...] saber como viene ‘la mano’ durante cada clase. Yo voy solamente una vez cada siete días, entonces en esa semana pueden haber pasado muchas cosas. Desde visitas bonitas hasta cuchillazos y problemas con otros internos. Por eso los estados de ánimo adentro son súper claves. A menudo, cuando inicias el taller te das cuenta que hay muchos ‘atrapados’ que están pensando en la calle. Entonces esa ronda de discusión inicial me sirve para saber a qué le tengo que poner más ojo. Por otro lado, creo que ese espacio les sirve a ellos mismos como transición entre el cotidiano carcelario y el espacio distinto del taller. Como una manera inicial de soltar todas esas cosas. Luego, un aplauso y ya se dejan atrás todos los malestares propios de la cárcel y se vuelve al presente del taller (Entrevista Escalona, 2013).

En esta indagación preliminar, lo que más resaltaba del taller de teatro era entonces el grupo humano que lo formaba: al fenómeno propiamente teatral relacionado con el proceso creativo y el montaje de una obra artística, se anteponían, integrándose como material dramático de base, las historias personales, los estados de ánimo respecto a la rutina carcelaria, las ideas creativas y por sobre todo, el respeto grupal ante cualquier opinión posible. En una ocasión, durante una de las clases,

el profesor Escalona les pidió que sacaran el objeto que les había encargado la clase pasada. La solicitud había sido que llevaran cualquier objeto personal que para cada uno de ellos tuviera un valor importante. Sinceramente, nunca pensé que lo llevarían, pensaba que obviamente lo olvidarían y la actividad que quería realizar el profesor se postergaría para una próxima clase. Sin embargo, ante mis propios prejuicios, todos llevaron un objeto personal. La instrucción del profesor entonces fue que se pusieran en parejas y se contaran, el uno al otro, la historia del objeto y el por qué de su relevancia. Esto porque, en 10 minutos, cada pareja debería interpretar escénicamente la importancia del objeto de su compañero como si fuera propio. Pasados los 10 minutos, el profesor pidió que cada pareja fuera pasando al escenario. Los objetos seleccionados eran medallas, fotos de infancia, fotos de hijos, fotos de padres, chaqueta y guitarra. Hace mucho tiempo no veía tanta

concentración y solidaridad en la realización de un ejercicio teatral. Efectivamente era como si todos se hubiesen puesto en el lugar del compañero –y en la emoción del compañero– ante la importancia del objeto. Cada vez que salía alguien a escena, todas las miradas se dirigían a él. En la sala reinaba un silencio muy emotivo. Solamente algunos aplausos y sonidos de emoción interrumpían la finalización de los distintos ejercicios. Muchos se emocionaron solo al contar la historia de su pareja en relación al objeto. Una vez terminaban, se agradecían mutuamente con un fuerte abrazo, un beso en la mejilla y un apretón de manos: el respeto que existía hacia la historia del compañero era realmente impresionante (Sarkis, Crónica 5).

En este contexto, de buenas a primeras resultaba muy complejo poder investigar un taller de teatro donde lo que aparecía como evidencia primera, antes que el teatro mismo y los problemas implícitos en la creación escénica, era un grupo humano que parecía excusarse en la práctica teatral para reunirse sagradamente una vez a la semana. Esto porque, desde una perspectiva propiamente disciplinaria, la particularidad que adquiría este ‘teatro’ realizado al interior de la ex Penitenciaría tensionaba de manera constante la rigurosidad defendida y transmitida por la academia teatral: los actores no llegaban, se debían ir a buscar; la puntualidad de la práctica se volvía relativa a las circunstancias; aunque el espacio, por horario, estaba asegurado, había que considerar su posible ocupación repentina por otro taller; el texto dramático para el montaje de obra a veces se obviaba; preparación vocal en los ensayos no existía; el tiempo destinado a conversar de la semana superaba con creces al trabajo propiamente actoral; etc. Ante este panorama, el primer ejercicio comprensivo que exigía esta práctica teatral carcelaria residía en entender un poco cómo aparecía propiamente el ‘teatro’ al interior del taller teatral del sector módulos, para comprender dicha instancia desde su propia especificidad. ¿Se trataba, en rigor, de una instancia donde el teatro era la excusa para encontrarse y hacer catarsis sobre los problemas cotidianos de la vida en la cárcel de los internos? ¿O era posible reconocer que lo teatral era el escenario envolvente que permitía a los internos entrar desde un lugar ‘otro’ –desde el imaginario, el sueño, la

fantasía, lo oscuro, lo monstruoso, lo lúdico, etc.–, en la experiencia escénica de su propia humanidad?

Al interior del taller, la particularidad de esta práctica teatral se encontraba absolutamente naturalizada. Era como si, para todos, el teatro ‘fuera así’: como si el teatro, de suyo, pusiera en movimiento una convivencia especial que, al menos desde la condición de cárcel, se volvía necesaria y urgente de visitar durante cada sesión de los lunes.

Más allá del objetivo de un montaje final de obra, la propia práctica ‘artística’ aparecía en su configuración cotidiana como estructurada para ser volcada al servicio del grupo social que lo integraba y era este carácter único e insustituible de cada lunes lo que verdaderamente cobraba importancia: eso que cada sesión del taller aportaba de un modo único al cotidiano de los internos, durante los seis días de ausencia del profesor Escalona, configuraba el lugar desde el cual se valoraba esta práctica teatral. Semana a semana, y casi de manera sagrada, se guardaba un espacio de reflexión para comentar lo experimentado durante la sesión anterior y cómo algunas actuaciones habían repercutido en la rutina cotidiana de los propios internos. De esta manera, la entrega de cada interno al proceso creativo que se estaba llevando a cabo dentro del taller nutría de su propia especificidad a este hecho teatral carcelario: más allá de la disciplina propiamente artística que le concierne a la profesión teatral, el colectivo social que componía el taller era la referencia antropológica fundamental que otorgaba el sentido de realidad a este taller teatral; un sentido que sólo se comprende como un valor por sí mismo considerando el contexto del propio espacio marginal que le concierne a esta cárcel.

3. La emergencia de la práctica teatral desde el cotidiano penitenciario: posibilidades que la práctica ofrece a la situación de privación de libertad

Tras el supuesto de que, en un contexto carcelario, la práctica teatral aportaría reflexivamente al cotidiano de quienes participan de un taller de teatro, se relevan a continuación tres ejes de análisis que emergen entre los hallazgos principales

pesquisados tras el trabajo de campo realizado durante los seis meses de observación empírica y que colaboran en la comprensión de los objetivos de esta tesis.

Los tres aspectos dialogan con la revisión bibliográfica propuesta en el capítulo anterior, avanzando así en una mirada comprensiva respecto al significado que adquiere la práctica teatral en los internos del sector módulos de la ex Penitenciaría.

3.1. ***Poética del Oprimido como cimiento de la práctica teatral carcelaria***

Pese a que hablar de ‘oprimidos’ en contextos de prisión pareciera reiterativo por la evidencia de opresión *real* a la que están sujetas todas aquellas personas que cumplen condena de restricción de libertad, desde el cotidiano de la cárcel esta ‘pena’ a ratos pareciera olvidarse en medio de la rutina penitenciaria. Y es que, a modo general, al menos en el sector módulos de la ex Penitenciaría es como si los internos vivieran sus condenas de la mejor manera posible, es decir, sin recordar a cada instante su situación de privación de libertad.

No obstante, a la hora de reflexionar sobre el sentido que adquiere el taller de teatro para sus propios protagonistas, la evidencia del contexto carcelario se vuelve determinante de considerar. Si bien siempre los diversos contextos condicionan las intervenciones que en ellos pueden tener lugar, especialmente pareciera que en la cárcel el teatro no puede pensarse si no es desde ‘su propio’ escenario penal que lo hace posible: “cuando hacemos y hablamos de teatro, siempre es importante precisar el lugar, el dónde estamos [...] y desde dónde se está intentando hacer teatro y, bueno, obviamente la respuesta es la cárcel” (Entrevista grupal, 2013).

En este sentido, y a propósito del teatro pensado por Boal como “arma de liberación” (2009, p. 11), el contexto carcelario donde surge el taller estudiado resulta relevante de considerar. Y es que, obviamente, llevar a cabo una práctica teatral al interior de una prisión vuelve tanto más sensible las reflexiones y comprensiones que con ella pueden conseguirse. En medio de un espacio tan ‘libre’ como el que posiciona un taller de teatro al interior de un recinto penal, las diferentes opresiones que padecen cada uno de sus integrantes quedan en evidencia a través de la realización de diferentes

ejercicios. Más allá de las opresiones cotidianas que el mismo Boal reconoce como parte integral de todo ser humano (2009), las personas que cumplen condena carcelaria, a diario, deben lidiar con todo el peso físico y psicológico que ello significa. Evidentemente, ante la privación de la libertad física, todas las emociones de la vida – tanto positivas como negativas– se extreman y se viven con tanto más pesar que en el mundo ‘normal’.

Sin embargo, la transfiguración simbólica del encierro que permitiría la práctica del teatro al interior de una cárcel abriría una dimensión ‘de lo posible’ como una experiencia cotidiana ‘a la mano’ para los internos, que resulta inexistente en el cotidiano carcelario. Ante la posibilidad de explorar el máximo creativo presente en cada uno de los internos, la vida ‘de afuera’ pareciera asomarse tímidamente en los ensayos teatrales, haciendo olvidar a los internos, aunque sea por momentos, las rígidas normas cotidianas que viven en la cárcel. En este sentido, el proceso creativo desarrollado en medio de un taller de teatro pareciera aliviar el ‘peso’ de la prisión al traer al presente, de manera constante, experiencias verdaderas vividas por cada uno de los internos o algunas ficciones posibles propuestas por la capacidad imaginativa presente en el grupo. De hecho, los distintos aportes creativos parecieran ser reconocidos como una novedad para los internos:

[...] me impresiona darme cuenta de la cantidad de propuestas creativas que hay aquí... hay tantas posibilidades como cada uno de nosotros y lo lindo es ver cómo las improvisaciones siempre pueden ser distintas y más ricas según el imaginario que aporte cada uno de nosotros (Apuntes personales, 2012-2013).

En el marco de estos antecedentes, la *Poética del oprimido* propuesta por Boal como aquella a través de la cual el actor al asumirse como agente –en palabras de Freire, como *protagonista de la historia*– puede cambiar la acción dramática a partir de una ficción de obra (2009, p. 19), se posicionaría como la base de lo que la práctica teatral

permitiría poner en movimiento en todas aquellas personas que, en situación de privación de libertad, se aventuran a participar de su práctica.

3.1.1. La liberación de las opresiones carcelarias y la significación del teatro como un “espacio de libertad”

A propósito de la significación que los internos hacen del taller como “nuestro pequeño espacio de libertad... donde no entra la cana, donde me voy pa’fuera y me conecto con esa realidad, donde me olvido de todos los problemas que tengo allí adentro” (Entrevista grupal, 2013), quizás se vuelve relevante recordar uno de los objetivos importantes perseguidos por GENCHI a través de la implementación de los talleres artísticos del Programa Arte Educador. Según el Manual, la “promoción del buen uso del tiempo libre” de la población penal constituye el primer objetivo específico de las actividades relacionadas con arte y cultura (GENCHI, 2008, p.14). Sin embargo, se vuelve relevante constatar que, si bien por una parte el taller de teatro verdaderamente cumple con la tarea de “mantener ocupados” a sus participantes, pareciera que para sus propios integrantes este espacio trasciende la ‘superación del ocio’ al ofrecerse como una instancia que, con el tiempo, colaboraría en el proceso de reconciliación con la situación de prisión.

El taller de teatro en mi partió por curiosidad y por tener algo que hacer... sin embargo, al asistir con el tiempo la ocupación quedó de lado y empecé a encontrarle sentido al estar preso. Entonces más allá de estar haciendo algo y, de alguna manera, sentirme útil, seguí asistiendo porque noté que me hacía bien (Entrevista grupal, 2013).

En cierta forma, es como si el teatro aliviara la opresión máxima que implicaría la realidad del ‘estar preso’: el tormentoso encierro mental que aflora en los internos como consecuencia del encierro físico. Y es que, prácticamente, todas las actividades que los internos realizan al interior de la prisión son hechas con la intención de despejarse para evadir ‘la cárcel’ y, por tanto, vivir con mayor reconciliación la condena que ha sido

dictada. Los mismos internos reconocen que “siempre es bueno evadir el encierro haciendo distintos tipos de actividades” (Entrevista grupal, 2013). De hecho, la oferta de las diferentes actividades dispuestas por GENCHI para la población penal –talleres laborales, el colegio, terapias psicosociales, talleres artísticos, etc.– es suficiente como para copar la agenda semanal de algunos internos. Por ejemplo, en el caso de los mismos talleres artísticos, a veces se provocan topes de horario: si alguno de los internos asiste a dos o más talleres, muchas veces deben correr de uno a otro (si es que la sesión ocurre en el mismo día) o bien ven limitados sus tiempos cuando alguno de los talleres requiere la realización de cierta actividad extra. Sin embargo, en el caso del taller de teatro la relevancia que adquiere la significación del taller en los internos reside en que en él parecieran encontrar ‘algo más’ que no existiría en otros espacios. En uno de los extractos de la entrevista grupal aparece esta valoración especial que tendría el taller de teatro.

Ja. [...] realizar otra actividad acá como la Pastoral Católica, el trabajo o las manualidades son cosas más individuales, más de adentro, que sirven para uno recuperarse anímicamente del dolor que es estar preso, del error cometido... pero el teatro para mí siempre lo fue todo. Llegar, encontrarte con compañeros que no ves el resto de la semana y crear escenas colectivas es un proceso creativo que te abre la mente para poder relajarte y nutrir tus espacios y sentirte ‘parte de’, que creo que es lo más importante. En el taller todos ponemos un granito de arena en la creación y eso nos abre la posibilidad de sentirnos creativos, de sentirnos parte de... de saber que no somos solamente unas comparsas.

Ju. Sí, basta una coma que modifiques y ya eres parte del proceso creativo.

Ja. Porque acá nuestra opinión vale y afuera eso no es así. Y eso, es muy positivo (Entrevista grupal, 2013).

De esta manera, el teatro colaboraría en un despertar de la esfera imaginativa que había permanecido atrofiada en muchos de los internos. Sobre todo la modalidad del

Teatro Foro –como una variante de una gama de formas de improvisaciones colectivas–, que lleva a cabo el profesor Escalona en el taller –donde todos pueden ver y verse ensayando distintas posibilidades de resolución de conflictos– resulta ser, en palabras de Boal, una forma ‘precisa’ de liberación al permitir una activación de los bloqueos vividos por los internos, tanto a nivel colectivo como individual. Además, les proveería de un espacio simbólico de experiencia que les permite trascender todas las formas de encierros que, inherentes a la estricta rutina carcelaria, perturban a los internos en su vida cotidiana.

En una ocasión, N. le dijo a un compañero que, adentro de la cárcel, la limitante máxima que uno tenía era su propia conciencia, pero que lo lindo del teatro era que no existían limitantes, que lo que uno se propusiera, se podía hacer, y de la mejor manera posible (Sarkis, Crónica 7).

De hecho, los propios internos reconocen en la práctica teatral una vía para trascender al cotidiano carcelario: un efímero espacio que se abre solamente en los encuentros que el taller convoca semana a semana.

El taller de teatro, aquí adentro, es una vía de escape a la cárcel [...] te transporta a otro lado. Te imaginas situaciones. En las diferentes improvisaciones, uno se va a ése momento... te olvidas que hay rejas, ves pasar al gendarme y te da lo mismo... si tu estás en lo tuyo, actuando. Me acuerdo una de las primeras escenas que me pidió improvisar el profesor Escalona. Me dijo ‘tu eres el hijo de Anguita –un señor mayor que participaba en el taller–, y el conflicto es que tú quieres pedirle plata para irte de vacaciones’. Era mi primera improvisación y estaba súper nervioso. Después me olvidé... yo pensé que el viejo era mi papá... como que me llevó a ese momento, entonces para mí igual significó mucho (Entrevista grupal, 2013).

En conjunto con la evasión temporal de la cárcel que los diferentes ejercicios teatrales permiten, el despertar de la autoestima de los internos que la práctica teatral

traería consigo aparece también como una liberación importante. Debido a la condena dictada –sea un par de años o cadena perpetua– el propio valor personal de los internos se encuentra dañado, tanto por su propio entorno, como también por ellos mismos. Sin embargo, la posibilidad de aparecer públicamente representando, a partir de un rol ficticio, una posibilidad actual sobre un escenario traería consigo la reafirmación de las capacidades personales de los internos, volviéndolos conscientes de sus propias habilidades en el mundo de la vida cotidiana.

El teatro para mi, además de ser un medio de escape, es un medio para poder mostrarle a otros algunas cosas que he hecho y un mostrarme también a mi mismo, porque generalmente paso inadvertido en muchas partes... entonces también me sirve para decir ‘estoy aquí y esto es lo que yo sé hacer’ (Entrevista grupal, 2013).

A este respecto se vuelve atingente el comentario de uno de los internos que se despedía del grupo porque estaba a días de obtener su salida en libertad. Además de agradecer al profesor por el esfuerzo dedicado a la realización del taller, destacó el significado que había tenido para él la experiencia del teatro debido a la posibilidad

de hacer lo que él quisiera más allá de las limitantes personales que él mismo se había impuesto algún día y que lo hacían creer que no podía hacer muchas cosas [...] El taller lo había ayudado a jugar, a creer que todo podía hacerse, a no creer tanto en el ridículo. N. señalaba que él nunca creyó ser capaz de pararse en un escenario a realizar la muestra final. Que cuando eso sucedió y vio a toda la gente mirándolo a él y a sus compañeros, atentos, esperando ver lo que ellos iban a mostrarle, había sentido las ganas de arrancar de los nervios. Pero que cuando lo hizo y notó que el público le prestaba atención, se soltó, lo hizo con propiedad y que los aplausos finales habían sido lejos lo más rico que había vivido. ‘*Ver a tanta gente aplaudiéndote por algo que tu hiciste, es increíble. Sentir esos aplausos fue lejos lo más rico*’ (Sarkis, Crónica 7).

Si para los actores profesionales este signo de ‘cierre’ de obra teatral se vuelve algo tan común en su oficio, en este taller de teatro en cambio el aplauso materializa la aceptación pública de un trabajo ‘bien hecho’. Es como si se tratara de una felicitación que, yendo más allá del gusto por la obra, fuera capaz de impactar al ámbito humano de personas castigadas socialmente con el rótulo de ‘prisionero’. A este respecto, Ju. señala:

Terminó la obra, hiciste la reverencia, te aplaudieron y qué se yo, la tranquilidad, la emoción... es como que tocaste un poquito de felicidad. Es muy emotivo, o sea, terminar una obra, presentar, es súper rico. Es tremendo. Mira, si yo retorno a ese momento, yo me vuelvo a emocionar. Te juro que me pasa cada vez que me acuerdo... por ejemplo en este mismo momento yo me recuerdo y me emociono. Porque es como te decía, como tocar un pedacito de felicidad de este mundo (Entrevista grupal, 2013).

En el mismo sentido, en medio de una conversación grupal post-estreno de una obra, R., otro de los integrantes, destacaba el ‘éxito’ conseguido ante el público. Lo interesante era que, en su discurso, los aplausos venían a valorar el ‘buen trabajo colectivo’ que como grupo habían desarrollado.

Si a todos les encantó... cuando nos fuimos nos seguían aplaudiendo [...] Lo rico de todo lo que hemos hecho es que lo hemos hecho nosotros mismos. Es creación colectiva, de nuestro grupo, y eso es lo que impresiona a la gente. Aquí nadie da un peso por nosotros y ahora que nos ven actuar y pararnos en el escenario y jugar así como lo hacemos todos se impresionan... porque el trabajo es bueno. Porque hemos hecho un trabajo bueno (Apuntes personales, 2012-2013).

Pareciera ser, entonces, que el acto creativo-teatral podría colaborar en la liberación de las conciencias oprimidas de los internos de la ex Penitenciaría lo que, en consecuencia, favorecería una reconciliación con el cotidiano de prisión al que están sujetos. Todos los ejemplos expuestos sobre la relación liberación/opresión en relación al taller de teatro, que aparecen como los más relevantes de los registros del trabajo de

campo y dan cuenta de cómo la práctica teatral, tal y como lo plantea Boal, permitiría la emergencia de emociones virtuosas incluso en aquellas personas que han sido condenadas por haber cometido un mal contra un tercero. El TdO entonces, al permitir la experiencia por un lado, del ensayo y error, la posibilidad de ver y colaborar con el otro al imaginar y ejecutar a nivel escénico determinadas acciones delante de una audiencia, permitiría la emergencia de un espacio de experimentación que se vuelve relevante para que cada uno de los internos que lo integran hagan memoria ‘en acto’ y fortalezcan el conocimiento de su radical libertad, aun en condiciones de prisión: es como si el taller de teatro fuera el único capaz de resguardar y garantizar cierta búsqueda creativa y lúdica que resulta inexistente en la rutina de la cárcel.

3.1.2. Posibilidades y límites que la vertiente terapéutica del TdO ofrece en contextos penitenciarios

Para objeto de una tesis como ésta, donde se rescata la manera particular en que internos de una cárcel significan la instancia de un taller de teatro, sin duda que la práctica del TdO surge como el gran aporte de Boal en relación al teatro en tanto terapia a propósito de la liberación terapéutica que, según el autor, ofrecería la modalidad del Teatro Foro en quienes la experimentan.

En este planteo, Boal posiciona el escenario teatral como espacio de ensayo social sobre el cual es posible proponer o imaginar las más diversas posibilidades de elaboración de los conflictos humanos y, por consiguiente, identifica a la práctica teatral como herramienta transformadora posible de ser utilizada en distintos contextos sociales y con diversas comunidades. Esta disposición ‘activa’ y ‘creadora’ –al mismo tiempo que antropológica y social– que aparece en los participantes del Teatro Foro, tras la realización escénica de la acción transformadora, sería la que permitiría que la reflexión que se ha realizado en el escenario sobre aquello que en la propia vida nos disgusta o bloquea a nivel cotidiano, logre eficacia simbólica en la rutina cotidiana de los internos.

Por otro lado, los registros realizados en el taller sugieren que, ante la realización de cualquier improvisación, sea grupal o individual, en la totalidad del grupo aparece

una atención total ‘en acto’ durante los distintos ejercicios que se realizan. Se trata de la aparición en cada actor de lo que Boal denomina *espectactor*. Esta capacidad reflexiva, si bien aparece efectivamente encarnada en cada actor y en todos ellos como grupo, estando todavía inmersos en medio de la presentación de las distintas improvisaciones, pareciera que completa su sentido total solamente durante la finalización de las sesiones, cuando el profesor Escalona da pie a una conversación grupal en la que se analiza en común los ejercicios realizados durante la clase.

Con el concepto de *espectactor* Boal se proponía superar la reducción moderna del espectador al polo meramente ‘pasivo’ del fenómeno teatral. Mientras el actor era el protagonista, el espectador carecía de protagonismo desde el punto de vista del conocimiento. Por ello, Boal rescata la función reflexiva del espectador, como algo operante ya en el actor, en el desarrollo de su conciencia: al actuar, el actor no solo actúa sino que gana en autoconciencia, se conoce a sí mismo, en cuanto actor, capaz de acción. En este punto queda de manifiesto que Boal logra valorar al espectador pero lo hace desde el lugar protagónico del actor, adquiriendo así una dimensión activa en el conocimiento. Sin embargo, los registros del trabajo de campo del taller de teatro que estudia esta tesis, muestran que hay una dimensión pasiva del espectador que sigue existiendo en el trabajo teatral y que enriquece la comprensión que alcanza el actor en el trabajo realizado ‘porque’ es pasiva en un sentido originario, es decir, porque pone en evidencia una dimensión del conocimiento que ya no se queda propiamente del lado activo, del lado de los actores convertidos en *espectactores*, sino del lado propio del espectador y su distancia ante la acción ficcionada. Es que, siguiendo a Arendt “el actor siempre se mueve entre y en relación con otros seres actuantes, nunca es simplemente un «agente», sino que siempre y al mismo tiempo es un paciente” (Arendt, 2005, p. 217).

Al igual que Boal, Arendt logra valorar el protagonismo del espectador en el conocimiento, pero ello no por aproximación a la función activa del actor en el conocimiento, sino por su protagonismo en el juicio: el espectador tiene un protagonismo diferente al del actor, a saber, el de un juicio de sentido unificador de la realidad. Se trata de la valoración de la ‘distancia’ que posee el espectador como una

posición privilegiada desde la cual es posible formular un juicio comprensivo del sentido del acontecimiento observado (Arendt, 2002). Si ya Boal es un aporte invaluable para la comprensión de la dimensión terapéutica del teatro, al pasar de la valoración de Boal del espectador como *espectactor*, a su valoración propiamente como *espectador* en Arendt, se gana la posibilidad de añadir complejidad al análisis de los datos que emergen del registro del taller de teatro, donde en las discusiones finales queda de manifiesto que no es solo que por el rodeo del teatro los hombres nos descubramos como actores y no solamente como los espectadores de la vida cotidiana, sino que también ocurre lo inverso: al finalizar la sesión del taller todos los actores *se vuelven espectadores* de los ejercicios de sus compañeros, descubriendo que más allá del gusto manifiesto en cada uno de ellos por la experiencia de ser protagonistas en las actuaciones, tanto más parece gustarles verificar cómo es que lo que se ha puesto en juego en el trabajo escénico, ilumina las experiencias de vida que trae consigo cada interno y que para ellos se vuelve relevante comentar a nivel grupal. En el siguiente relato se muestra un ejemplo de cómo las diferentes experiencias de vida de los internos resuenan a nivel reflexivo en la totalidad del grupo.

En una de las clases, el profesor Escalona invitó a dos compañeras de estudio que querían conocer el trabajo del taller. Una de ellas, era actriz, por lo que en medio de la clase y de manera imprevista, surgió una improvisación entre esta joven y V. Generalmente, el profesor Escalona suele dar el puntapié inicial de las improvisaciones, es decir, él propone la situación y cada grupo debe resolver cómo desarrollarla escénicamente. En este caso, el profesor propuso dos personajes: un padre y una hija. El único pie forzado en esta escena residía en que la hija se había dado cuenta que estaba embarazada y no sabía cómo contarle a su padre. Apenas se inició la improvisación, en la sala reinó un silencio total: todos estaban muy atentos al desarrollo de la escena. Quizás se debía a la curiosidad que tenía el grupo por una improvisación donde actuaría, como par, una mujer desconocida: era la primera vez que el taller recibía una visita externa femenina. En el momento en que se creó la atmósfera para que el personaje de la joven le contara a su

padre que estaba embarazada, V. se acercó delicadamente a la joven, le tomó la mano y, cual padre preocupado, de la manera más suave y atenta le ofreció su apoyo incondicional en todo el proceso que se venía por delante. La improvisación terminó con un aplauso y un ambiente general de recogimiento por parte de los demás internos. Como nadie hablaba, el profesor Escalona fue quien rompió el hielo preguntándole a V. qué le había parecido la improvisación. V. respondió que le había sido muy difícil porque había tenido que buscar en su propio rol de padre, pero como él tenía hijos hombres no tenía claras las emociones a las que debía recurrir para llevar adelante la escena; la delicadeza con la que había tenido que tratar a su compañera no estaba registrada en su experiencia. Además, confesó que él no recibía visitas –pues solamente sus padres y su mujer saben que él está en prisión y viven en otra región–, por lo que le había sido muy difícil interactuar en la escena con ‘una hija’ porque su lado emocional respecto a una relación cotidiana con mujeres se encontraba totalmente atrofiado. J., otro de los internos, levantó la mano porque quería opinar: señaló que la escena lo había emocionado mucho. Si bien él era padre de dos niñas, no había vivido la situación familiar que proponía la escena, sin embargo la improvisación lo había re-conectado con el rol de un padre presente y preocupado por sus hijas que, por las circunstancias carcelarias, él no podía cumplir en esos momentos (Sarkis, Crónica 1).

Gracias al acto creativo y más allá de él, la experimentación que el taller provee con situaciones cotidianas colabora en una reflexión mayor que supera el espacio propiamente teatral. La posibilidad que promueve el Teatro Foro de que el *yo-ahora* observe al *yo-antes* y enuncie un *yo-posible*, un *yo-futuro*, permite que los internos ensayen errores y, con ello, prueben distintas posibilidades existenciales que, trascendiendo a la actuación teatral, les provocan una reflexión mayor que implica sus propias vidas. La posibilidad de buscar emociones, positivas o negativas, a través de la ficción que permite el teatro, pareciera ser un aporte clave en la rutina de hombres privados de libertad en la medida en que los mantiene en contacto con su vida anterior y

futura –fuera o dentro de la cárcel– y con sus propios registros experienciales respecto a problemas o alegrías ‘de afuera’: del mundo que anhelan –vivido o posible– más allá de la cárcel.

Ahora bien, con respecto a la labor de reinserción social que persigue GENCHI a través de su Programa Arte Educador tras la implementación de los diferentes talleres artísticos, hay un aspecto de Boal que se vuelve interesante de considerar aquí. Tal como se explicita en el capítulo anterior, el autor critica la catarsis aristotélica al concebirla como “una forma teatral coercitiva” (Boal, 2004, p. 94) que serviría solamente en el caso de que en el espectador existiera una identificación con la ficción propuesta en la escena teatral. Según Boal, de esta manera el conflicto solamente haría eco en aquella parte de la audiencia que sintiera empatía con la escena planteada. Sin embargo, en aquellos a quienes la obra teatral no les pareciera relevante, la resolución del conflicto propuesta en la ficción vendría a imponerse sobre la mirada propia que ellos podrían generar ante la propuesta escénica: los espectadores, entonces, ‘aleccionados’, estarían impedidos de dar su propio juicio respecto a la obra e, inevitablemente, tendrían que ‘aceptar’ lo visto como lo ‘correcto’. En cambio, en la vertiente terapéutica inherente al Teatro Foro, “el oprimido mismo” –en este caso, el interno de la cárcel– al llevar a cabo una acción teatral, podría “autoactivarse [y] realizarla en la vida real” (Boal, 2004, p. 68). Así, la decisión de lo propuesto en la ficción quedaría en manos de la libertad del *actor social* para asumirse como tal, y ya no de lo que la obra podría proponer como ‘solución’ o ‘desenlace’ del conflicto planteado.

Lo interesante de este punto, relativo a la terapia implícita en la práctica del Teatro Foro, es que vendría a posicionarse como una novedad a la que podría echar mano la labor de reinserción social desarrollada por GENCHI. Y es que, desde este panorama, la catarsis aristotélica definida por Boal como aquella en la que sus fases lo que conseguirían sería “adaptar al individuo a la sociedad” (2004, p. 94), podría asimilarse a aquello por lo que GENCHI trabaja en pos de la reinserción social de la población penal. El mandato de GENCHI, que dice relación con “trabajar con las personas que han delinquido y cumplen una pena para reinsertarlos en la sociedad como

personas útiles, capaces de comportarse conforme a los cánones aceptados comunitariamente” (Normas Técnicas..., 2008, p. 10), podría leerse de la misma forma en que Boal interpreta la catarsis aristotélica. En la medida en que los internos e internas recluidos en cárceles aprendan el respeto a las normas y la erradicación de comportamientos criminógenos y antisociales a la manera de una cátedra universitaria, lo que ocurre es que a la larga se les impone una forma de vida ‘correcta’ de la que muchos, por propia historicidad familiar, no han podido hacer experiencia. En este contexto, para gran parte de los internos e internas recluidos en los penales nacionales, el ‘buen comportamiento’ que promueve GENCHI en pos de la reducción y consiguiente eliminación de conductas delictuales pueden resultar realidades desconocidas desde sus propias experiencias. Sin embargo, cuando se ofrece un espacio en el que, a través de la ficción, los internos pueden experimentar emocional y corporalmente la verdad, la mentira, la violencia, la discriminación, la alegría, la tristeza, en fin, todos los vicios y virtudes posibles, la novedad que el teatro aporta a la experiencia de vida –aporta en tanto laboratorio social de exploración simbólica en el escenario del problema de la construcción de la vida en común–, queda registrada emocionalmente en cada persona, potenciando una reflexión personal y, por tanto, una comprensión ‘distanciada’ sobre los propios ‘ángeles y demonios’ albergados al interior de todo ser humano.

Antes de finalizar con la especificidad del aporte de Boal ante una práctica teatral inserta en contextos de prisión, se vuelve relevante reparar en una limitante que traería la concepción terapéutica del teatro ante las exigencias institucionales contenidas en la realización de talleres artísticos penitenciarios. Para ello, cabe recordar la dificultad que Balme le atribuye al campo disciplinario del Teatro Aplicado, precisamente, por estar inmerso en contextos institucionales. En instituciones como GENCHI, donde la práctica artística, a pesar de estar financiada, pareciera ser sometida a evaluaciones que exigen resultados cuantitativos respecto al problema específico de la reinserción social, ni el Teatro Foro de Boal ni ninguna otra perspectiva artística podría rendir cuentas ‘duras’ respecto a su aporte específico a la situación de privación de libertad. En contextos penales, mientras se proceda a evaluar con los mismos criterios de eficacia el impacto de

la práctica teatral que los logros obtenidos por los talleres laborales, deportivos o psicosociales, se está desconociendo la complejidad del aporte de las artes al ámbito de la experiencia humana. Más allá de una rendición de cuentas de orden cognitivo o de logros en términos de capacitación técnica, las artes y, en específico, el teatro, aplicados en contextos carcelarios, son capaces de poner en movimiento una dimensión interpretativa que releva la propia experiencia humana. Por tanto, si bien el Teatro Foro, al sustentar en la academia teatral la discusión del teatro en relación a la libertad validándolo desde su propia vertiente terapéutica, permitiría ‘legitimar’ esta práctica artística ante la mirada de GENCHI, en la medida en que las artes no sean valoradas desde su propia disciplina –que dice relación con el orden simbólico del conocimiento–, toda práctica artística peligra quedar relegada a un segundo plano ante la urgencia de la contingencia ‘técnica’ que tiene lugar al interior de los establecimientos penales.

3.2. **La des-normalización correctiva que permite la práctica teatral en los internos del CDP Santiago Sur**

Aun cuando la disciplina normativa anunciada por Foucault (1975) –que constituye el contexto de vigilancia y castigo inherente al CDP Santiago Sur– aparece como el telón de fondo que determina y enmarca el taller de teatro estudiado, la libertad creadora que trae de suyo la práctica teatral pareciera abrir la posibilidad de poder superar el sofocante disciplinamiento carcelario que se vuelve visible en las mentes y cuerpos de todos quienes se encuentran cumpliendo condena restrictiva.

Como se señaló al inicio de este capítulo, por propia arquitectura, el CDP Santiago Sur se constituye como una muestra ejemplar de la materialización del panóptico, ya que es la primera cárcel nacional construida según sus directrices. Sin embargo, ante una mirada externa, todo aspecto de las diferentes rutinas penitenciarias no dejan de sorprender y causar extrañeza para quien se acerca a una cárcel por primera vez.

[...] cuando habían allanamientos al interior del óvalo y debíamos ingresar al área técnica a buscar la carpeta de asistencia y los materiales necesarios para

desarrollar el taller, por azar presenciaba tres imágenes que no era capaz de enfrentar desde mi mirada: o muchos internos apilados, en doble fila, uno atrás del otro, esperando ‘algo’ afuera de la puerta que está al lado de la administración; u hombres amontonados, 30 ó 50, también en filas, de pie con sus manos cruzadas frente a sus genitales con sus cabezas inclinadas mirando de reojo de un lado a otro; o la misma cantidad amontonada también en filas pero esta vez sentados en noventa grados, con sus piernas estiradas y sus manos cruzadas por detrás de sus nuca, cuyas cabezas se encuentran inclinadas completamente hacia abajo. A no ser que los hombres pertenezcan a esta primera imagen (la cual se compone por internos que vienen a ‘hacer trámites’ al área administrativa), las otras dos situaciones, de conteo de internos o de revisión de celdas, siempre son rodeadas por gendarmes, quienes con luma en mano y sumamente cortantes vocalmente a ratos gritan algún ‘*fórmense*’ o ‘*quietos*’. Nunca fui capaz de mirar a la cara a los hombres que formaban cada una de esas imágenes y me sentía invadida porque mi presencia sí los alteraba: como la ex Penitenciaría es una cárcel masculina, los internos no acostumbran a ver mujeres que no sean funcionarias administrativas dentro de este sector. Inconscientemente, siempre evadía la mirada, siempre sentía pudor. Me era imposible no considerarme un tanto voyeurista de situaciones de castigo que no comparto, de las que no me sentía parte y que, sin embargo, azarosamente atestiguaba una vez por semana (Sarkis, Crónica 2).

Y es que, al interior de la ex Penitenciaría, todos los pasillos y espacios físicos que hay que recorrer para la realización del taller de teatro recuerdan, constantemente, el contexto normativo que rige a una cárcel moderna: cada reja de entrada a otro sector posee un citófono propio que puede estar siendo escuchado; la ‘sala de vigilancia’ de los módulos contiene un centenar de monitores que muestran, uno a uno, el control que las distintas cámaras de vigilancia ejercen sobre los diferentes espacios que constituyen este sector de la cárcel; cualquiera de los lugares que, de alguna forma, conectan con el medio libre se encuentran custodiados de manera constante por un gendarme armado,

etc. En el fondo, aun cuando en medio de la rutina carcelaria la vigilancia pareciera obviarse ante el acostumbramiento a lo que significa habitar una cárcel, la sensación de que todo lo que se realiza al interior de estos recintos puede ‘ser visto y oído por alguien’ queda registrada en cualquiera que haya visitado un establecimiento penal.

Pese a lo anterior, para las personas que conocen la ex Penitenciaría, el sector módulos sin duda alguna que se erige como el ambiente VIP de este penal nacional. Esto no solamente por constituirse como un lugar ‘cuidado’ al que tanto los internos de calles y galerías aspiran habitar, sino porque da la impresión que los propios internos que allí cumplen su condena también ‘se ordenan’, precisamente, por vivir en este espacio.

Una de las cosas que más me impresionaba en mis primeras visitas era el derrumbe del prejuicio personal que tenía con los hombres que habitaban una cárcel. Yo iba predispuesta a encontrarme con un contexto poco grato: de malos olores, de malos tratos y hombres en extremo marginales. Aunque los malos olores y malos tratos igualmente se constituían como algo presente durante mis visitas, el grupo de hombres que conocí me dejó totalmente sin palabras. Compartía con hombres muy educados, bien vestidos, bien aseados, con una apariencia física tan ‘normal’ que, al conversar con ellos, me era inevitable evadir mi atención para preguntarme internamente el por qué ‘ellos’ estaban ahí. Miraba sus rostros, sus facciones, sus manos, sus niveles educacionales, escuchaba sus distintas experiencias de vida... y no lograba entender el por qué ‘esos’ hombres estaban encerrados en una cárcel. Perfectamente podían ser mis tíos o compañeros de trabajo (Sarkis, Crónica 1).

En este sentido, si bien los internos del sector módulos, por mero vocabulario y apariencia física, se diferencian mucho de aquellos confinados en calles y galerías, tras un periodo de tiempo de asistir y compartir periódicamente con estos hombres se vuelve evidente el código propio de la cárcel que aflora también como la base de las relaciones humanas de este sector. La ‘tecnología correctiva’ que aplica la cárcel aparece materializada a cabalidad en los cuerpos de los internos.

Si bien a simple vista todos los hombres que participan en el taller se ven bastante ‘normales’, basta agudizar la mirada en las diferentes sesiones del taller para testificar cómo esos cuerpos se encuentran normados disciplinariamente. En una de las ocasiones, mientras esperábamos en el pasillo que el gendarme nos abriera la reja para ingresar a la sala Sum 2, habían dos muchachos que caminaban conversando abrazados. De pronto, el profesor les grita riendo ‘¡desarmen la huincha!’. Los internos lo miraron, sonrieron y siguieron conversando detenidos. Le pregunté al profesor a qué se refería y él me contestó: *‘Huincha se le llama a la fila. Los chiquillos están acostumbrados a caminar en líneas rectas. ¿No te fijaste? Caminaban conversando en una sola línea, ida y vuelta, una y otra vez. Eso es muy canero. Están acostumbrados a estas líneas rectas por la formación diaria que hacen al inicio y final del día para la cuenta. Cada vez que yo los pillo en eso, hago acuso evidente para que ellos se den cuenta y no se acostumbren a seguir esas reglas en otros espacios’* (Sarkis, Crónica 4).

Como los internos están acostumbrados a las rutinarias cuentas que abren y cierran sus propios días (en verano, a las 8:30 es la primera formación del día: corresponde a la cuenta en el patio de cada módulo a la que deben bajar afeitados, a la hora y manteniendo el orden que solicita el gendarme), los internos tienden a pararse de piernas abiertas, con las manos cruzadas detrás de su espalda y caminando siempre en filas rectas. Incluso si están conversando con un compañero, suelen pasear de un lado a otro siempre en la misma dirección y de manera recta. Es como ver a leones o tigres enjaulados, pero con la diferencia que aquí no se vuelve una señal de alerta de peligro sino la evidencia de la normalización in-corporada en cada uno de los internos. Ante este panorama, todos los lunes el profesor solicita específicamente que ‘rompan la huincha’, que caminen en diferentes direcciones y con los cuerpos sueltos, sintiendo sus propios pesos y ritmos en las diferentes caminatas. Este ejercicio se vuelve muy importante debido a que constituye uno de los elementos que deben trabajarse de manera constante en el taller de teatro para poder entrar a una atmosfera más sensible a la hora de realizar diferentes improvisaciones.

Al inicio de cada sesión, el profesor Escalona suele comenzar con un juego de concentración. Para ello, todo el grupo se dispone en círculo y, mirándose a los ojos, deben contar del 1 al 20 traspasándose, a través de un aplauso, la ‘posta’ de la cuenta. Ya al momento en que se paran en círculo, aparece la posición más común: todos los hombres se instalan con las piernas separadas diagonalmente, las manos tomadas atrás y la mirada en frente. Si el profesor no les corrige esta postura, ninguno de los internos repara en ella. Luego de este primer ejercicio, generalmente el profesor hace que todos caminen por el espacio. Segundo a segundo, el profesor recuerda en voz alta *‘caminen en todas las direcciones, no en líneas rectas, sientan sus cuerpos, el peso, pongan atención en la manera en que caminan, dónde y cómo apoyan sus pies, qué parte del cuerpo se constituye en el motor de su caminata’*, entre otros aspectos (Sarkis, Crónica 3).

De la misma manera en que se evidencian las posturas y caminatas ‘adquiridas’ por los internos, afloran también los ‘cuerpos dóciles’ de Foucault, que, incluso a través del juego, su neutralización se vuelve una tarea difícil. En este sentido resulta interesante considerar una característica que llama la atención en muchos de los internos a nivel corporal: el trabajo muscular que presentan sus cuerpos. En muchos casos, aquellos físicos cultivados se asemejan bastante al trabajo que realizan profesores de educación física o, incluso, fisicoculturistas. En la ex Penitenciaría cada módulo cuenta con un gimnasio equipado con algunas máquinas y pesas, lo que les permite a los internos el entrenamiento corporal como otra manera posible de evadir el encierro. Quienes más desarrollo presentan a nivel físico, muchas veces suelen trabajar también como entrenadores de aquellos internos interesados en aumentar masa muscular. Por esto, muchos hombres tienen cuerpos muy trabajados: sobretodo en aquellos que son más altos, la apariencia física se torna muy fuerte. Sin embargo, ni siquiera esa agresiva máscara corporal es capaz de ocultar la docilidad de los cuerpos sometidos al castigo. En el taller de teatro, todos los cuerpos, aunque dóciles al castigo, se ven ‘tiesos’ y rígidos, como si constantemente estuvieran tanteando terreno respecto a cuáles son sus posibilidades y límites incluso en este ‘espacio de libertad’. Al interior de la cárcel, el

disciplinamiento se vuelve tácito: los cuerpos aprenden automáticamente el funcionamiento interno del recinto penal.

Cuando estábamos justo en el cruce de la reja que permite la pasada hacia la sala, nos encontramos con un gendarme muy poco amable al que los hechos me han demostrado que el taller de teatro no le parece en absoluto. A menudo lo veo en los pasillos y no me gusta nada el trato que le da a los internos: es muy duro, siempre está enojado; busca motivos por los que retarlos y, ante el más mínimo error, los manda de vuelta a su celda impidiéndole asistir al taller. Ese día nos encontramos con él en la reja y parecía que, particularmente, andaba de mal humor. Nos preguntó que a dónde nos dirigíamos y el profesor le dijo que a las clases de teatro en nuestra sala de siempre. Él nos dijo que no podían salir los internos porque habían medidas de seguridad nuevas. Aun cuando el profesor alegaba que, desde Área Técnica nadie le había señalado nada y que todas las semanas había clases en la misma sala, el gendarme con una sordera total no nos dejó salir y, con un reto gritado, obligó a todos los internos a volver a sus celdas. Más allá de que la totalidad de la situación fue bastante incómoda, la situación del reto a los internos, en particular, me pareció demasiado humillante: sin poder decir absolutamente nada, los internos, casi robots, dieron media vuelta y se dirigieron cada uno a su módulo respectivo. Atrás los seguía este gendarme, para asegurarse que cada uno entraría a su módulo (Sarkis, Crónica 5).

Tras la noción de la prisión moderna como una pena humanitaria que, más allá del castigo del encierro, permite a los condenados la ‘corrección de sus almas’, el aislamiento correctivo se superpone a todo tipo de relación humana que al interior de esta cárcel pueda gestarse dañando absolutamente los vínculos de confianza:

Acá adentro tu no puedes confiar en nadie... porque incluso hasta tus propios amigos te pueden dar la espalda. A estas alturas a mi me interesa llevarme bien solamente con mis compañeros de pieza, porque así al menos puedes

dormir tranquilo sin pensar que te puede pasar algo (Apuntes personales, 2012-2013).

Precisamente por esto, el hecho de que al interior del taller todos se saluden, se pregunten cómo están e, incluso, el grupo entero a ratos aconseje a alguien que está preocupado por algún problema, rompe totalmente con el cotidiano penal que se vive en cada momento al interior de una cárcel. El taller de teatro se yergue sobre relaciones horizontales: si bien el profesor Escalona cumple precisamente el rol de profesor y desde esa autoridad se le respeta tácitamente, el trato es de ‘tú a tú’ y los internos comparten con él café, mate, cigarros y experiencias de vida. A propósito del espacio de reflexión colectiva que se abre al interior del taller de teatro, y, por tanto, ya no solitaria y disciplinada como ocurre en el cotidiano penal, el mismo profesor Escalona reconoce constantemente su propia particularidad:

... el taller de teatro es un lugar que se cuida por sí solo... todos saben que acá adentro no entra el barretín. Acá no aparece la *doblada de pantalón*⁶³: si alguien quiere decir algo, se dice, pero delante de todos y con respeto. Los propios muchachos se preocupan de aclarar que acá adentro el código canero no entra. Acá el proceso entero se funda en lazos afectivos. Hay gente que vuelve después de mucho tiempo y eso te habla de que el taller se entiende como una zona de seguridad, una zona de confort, una zona donde se puede volver a llegar y no se va a tener problema. En el taller todos se pueden expresar mediante otras vías que probablemente no están permitidas afuera de este espacio de teatro. El espacio sagrado, comunitario del teatro, es dejar el barretín afuera (Entrevista Escalona, 2013).

Es que una de las implicancias del disciplinamiento penitenciario tiene que ver con las ‘normas de conducta’ que los internos aprenden como correctas. Al interior de una prisión, delitos como el narcotráfico, siguen operando, por lo que la cárcel conlleva un

⁶³ Dentro del COA, ‘doblar el pantalón’ significa el tener varias personalidades que se adecúan a las personas y al contexto en el que los internos deben desempeñarse. Es decir, el saber cómo reaccionar, por ejemplo, frente a un par o a un abogado. Al interior del taller, en cambio, todo se conversa y no se aparenta otra cosa. Por esto la ‘doblada de pantalón’ no ingresa al taller de teatro.

aprendizaje de la forma de vida que debe adquirirse para tener en su interior una buena estadía. En el fondo, si bien existen personas que pueden haber ‘aprendido la lección’ de la privación de libertad, también existe un buen porcentaje de aquellos que, habiendo conocido solamente la vida delictual como posibilidad de subsistencia, por mucho pesar que sientan al interior de la cárcel, una vez que cumplan su condena, es probable que vuelvan a vivir de la misma manera en que lo hacían antes de ser confinados en un establecimiento penal. De esta manera, así como el *barretín* funciona a modo de manual de comportamiento de convivencia interna entre los propios prisioneros, las normas de ‘buena conducta’ que deben tenerse en una cárcel también son memorizadas e incorporadas por los internos en sus propias rutinas. En este sentido, todos saben cómo comportarse ante una autoridad o profesional externo: cómo saludar, cómo reaccionar, qué decir, cómo decirlo; el guión, como ya se ha planteado, ha sido correcta y casi naturalmente encarnado. Sin embargo, este código de conducta carcelario, este ‘rol’ estratégico de interrelación con los demás, no es válido al interior del taller. Todo problema o diversidad de opinión frente a un tema, se resuelve a nivel colectivo, siempre.

Durante la sesión, el profesor Escalona pidió armar parejas porque todos improvisarían. Entre estas parejas, P. le pidió a J. que trabajaran juntos. J. es actor profesional y esto es un aspecto que suele traer algunos problemas al interior del taller. Como buen actor, es bastante ególatra y siempre superpone su talento por sobre el trabajo de todo el resto del grupo. Por esto, la invitación de P. de trabajar juntos la aceptó, pero no de la mejor manera. Cuando ya habían improvisado dos parejas y el profesor les pidió a ellos salir a escena, J. cruzado de brazos, amurrado cual niño chico, se negó a actuar. P., sin entender nada, lo miraba y le decía que era su turno. J. insistía en que no, en que se le habían quitado las ganas. P., por su parte, entendió el mensaje de que J. no quería trabajar con él y, enojado, dijo *‘ah, perfecto, si no quieres trabajar conmigo dímelo pero no creas que no entiendo que te crees mejor actor que el resto’*. Miró al resto del grupo, luego al profesor, y dijo *‘permiso, yo me voy’*. Salió de la sala. Todos estábamos impresionados: la

actitud de J. había sido evidente, por lo que reinaba el silencio en la sala. El profesor le preguntó a J. que qué había sido lo que había pasado y J., sintiéndose atacado, dijo *‘ah si, si claro, si todo es mi culpa. Yo también me voy, permiso’*, y también salió de la sala. Una vez se fueron ambos, el profesor Escalona pidió que todos nos sentáramos en un círculo y abrió la discusión a todos. Dijo *‘quiero que conversemos sobre qué es lo que ocurrió aquí’*. Todos los que quedaron en la sala, opinaron. Sin culpar directamente a J., sabían que había tenido una mala actitud con su compañero y lo atribuían a los ‘malos días’ que suelen tener todos ellos al interior de la cárcel. Sin embargo, mi mayor impresión vendría la clase siguiente: apenas llegamos todos a la sala, de inmediato, P. y J. pidieron la palabra y ambos se disculparon ante el grupo por la actitud que habían tenido. El resto los escuchaba atentamente y la conversación se cerró con un aplauso. Un par de abrazos, y ya empezábamos otra clase con otro tipo de ejercicios (Sarkis, Crónica 6).

Por actitudes como éstas el profesor Escalona, constantemente, recordaba a los internos que el taller de teatro “es un espacio que se cuida por sí solo” (Entrevista Escalona, 2013).

Siempre me llamó la atención que durante las sesiones del taller muchos fumaban. Sin embargo, no fumaban adentro de la sala, sino que salían al pasillo ‘de afuera’ por lo que la puerta de la sala rara vez se cerraba: el taller solía trabajar con la puerta abierta y todos entraban y salían cuando cada uno lo estimaba. En una ocasión, le pregunté al profesor Escalona el por qué no cerraba la puerta. Él me contestó que, por una parte, haría más bulla el abrirla y cerrarla cada vez que los internos quisieran salir a fumar y, por otra, él no les prohibiría salir porque, para normas, la cárcel ya tenía muchas. Me quedé pensando en ello: efectivamente, en el taller existen ‘normas’ pero que parecían ser tácitas entre todos los integrantes. Cada vez que alguien hablaba, se le escuchaba; si habían discusiones o problemas, se solucionaban entre todos; quien quiera salía a fumar pero siempre pendiente de lo que se está

trabajando adentro; si se está fumando y corresponde entrar a escena, se apaga el cigarro y se entra corriendo a la sala... Aun cuando nadie había establecido reglas de ‘lo permitido’ y ‘lo prohibido’ de realizar al interior de la sala de teatro, parecía que todos sabían los límites y las posibilidades que en el taller existían (Sarkis, Crónica 3).

De esta manera, sin explicitarse reglas previamente, los propios internos son quienes cuidan el espacio del taller de teatro. Tal como ellos lo señalan, “acá en la cárcel hay espacios vacíos, espacios desocupados que se convierten en basurales... no he visto otras personas como nosotros que los estemos rescatando para darles otro uso” (Apuntes personales, 2012-2013). Por esta razón, es común que dos o tres de los integrantes del taller, todos los lunes antes de empezar la clase, con un pedazo de cartón o las propias zapatillas (ante la ausencia de un escobillón), limpien la sala, llegando incluso a ofrecer como regalo una planta a fin de “volver vivo un espacio que nosotros mismos habitamos una vez a la semana” (Apuntes personales, 2012-2013).

Y es que realizar teatro al interior de una cárcel, en tanto laboratorio experimental de experiencias de vida donde se trabaja con la imaginación, las relaciones, el espacio, el cuerpo y las emociones, se torna una herramienta fundamental para revertir el disciplinamiento moderno incorporado en todos los internos. Lo interesante es que la des-incorporación de la ‘educación coactiva total’ apprehendida, aparece solamente en la medida en que el colectivo social se vuelve presente como comunidad: los internos, en grupo, al reflexionar sobre los distintos temas escenificados, logran reencontrarse con la esfera de la vida en común y la reconocen como la única capaz de reconstruir los vínculos de confianza prácticamente inexistentes en la rutina penitenciaria.

Si aquí en la cárcel nos quitaran el taller de teatro, nos llevarían algo muy importante. Yo por lo menos espero el día lunes, espero volver a reencontrarme con mis compañeros de actuación, volver a seguir trabajando en lo que estamos en el proceso. Aunque no nos veamos en la semana, el tiempo que estamos acá juntos crea lazos afectivos y eso también es importante... es rico. El volver a verse, abrazarse, el ‘cómo estai’, a veces

hay novedades, a veces no... y eso va generando confianza. Por ejemplo en algún momento hicimos lo que, al menos yo, no había visto y no he visto todavía en la cárcel: que dos actores se toquen, que haya contacto físico de cualquier índole. Ya sea un abrazo, un apretón de manos, los masajes. Y en el escenario mismo de la cárcel todo es muy distante y eso para mí también es importante. Habla de una confianza, de un grupo que ya tiene su carrete (Entrevista grupal, 2013).

A propósito del *barretín* carcelario, las normas que en él se proponen son claras y cada uno de los internos las adopta para adaptarse a la cárcel como ‘uno más’ y no como ‘un extraño’. Al interior de una cárcel masculina donde desde la propia población penal se enjuicia particularmente al delito sexual, la homofobia tensiona constantemente cualquier instancia que pueda sugerir algún contacto corporal que vaya más allá de lo ‘permitido’.

D. es un chico que debe tener unos 24 años. Sin embargo es conocido como ‘la D.’ porque es gay, pero no travesti, sino solamente un poco amanerado por su condición sexual. Siempre me ha impresionado el cariño que todos manifiestan hacia ‘la D.’. De hecho, ya su propio sobrenombre no resulta común, porque en la Peni los homosexuales suelen ser tema de chistes irónicos entre los propios internos y no suelen ser ‘aceptados’ dentro del círculo social que se genera entre ellos. Sin embargo, con D. es muy diferente: es como si en todos apareciera el padre y lo cuidaran desde ese lugar con un amor y respeto impresionante. En una ocasión, cuando realizábamos máscaras para una presentación, a D. le daba mucho miedo que le taparan la cara. P., otro interno, muy canero y ‘embarretinado’, le dijo ‘ya mi guacha, yo te voy a hacer la máscara y no te va a pasar nada’. Acostó a D. en el suelo, empezó a decirle chistes relacionados con su condición sexual, pero no atrevidos (dichos como ‘mi amiga’, ‘tu sabes que yo te cuido niña’, etc.) y, de a poco, D. se fue relajando para sorpresa de todos. P., en voz alta, solo lo tranquilizaba. D., con su mano izquierda, apretaba fuertemente el jeans de P. y, con su derecha, la mano de L. otro interno, que se había

sentado a su lado también para tranquilizarlo. En unos minutos, la máscara de D. estuvo lista y comenzamos a airearlo para que se le secase rápido. Cuando estuvo lista, D. no lo podía creer. Aún estaba un tanto asustado: salió de inmediato a tomar aire pero estaba feliz de haber realizado su propia máscara (Sarkis, Crónica 12).

Pareciera entonces que el teatro abriera ‘per se’ un espacio de cuidado y de respeto social al interior del recinto penal. No solo por trabajar con el cuerpo, sino por abrir la incorporación del cuerpo dentro de la interacción cotidiana, el teatro genera una comunidad basada en una confianza que abarca al otro con su corporeidad. Ejercicios físicos como masajes o juegos grupales se posicionan como muestras evidentes que permiten obviar, aunque sea a ratos, la tecnología correctiva carcelaria: incluso el prejuicio ante la condición sexual del interno pareciera ser olvidado ante este tipo de experiencias.

Durante mi segundo mes de visita, en una de las sesiones el profesor realizó un ejercicio particular que llamó mucho mi atención. Pidió a todos agruparse en parejas. Designó a uno como A y al otro como B y luego pidió que los A cerraran los ojos. Dijo que los B serían masajeadores y los A serían los masajeados. Al oír estas instrucciones, por prejuicio, pensé que lo que primero se escucharía serían las risas de todo el grupo. Para mi sorpresa, sin ninguna palabra de por medio todos siguieron las instrucciones del profesor al pie de la letra: *‘Empezamos masajeando los hombros con mucho cuidado, suavemente. Luego los brazos y manos. Pasamos por cada uno de los dedos. Volvemos a los hombros; bajamos por la espalda cuidando siempre la columna vertebral del compañero. Con pequeños golpecitos por el lado de la columna energizamos los cuerpos. Luego tomamos la frente del compañero y con mucho cuidado permitimos que su tronco descienda hasta quedar en 90°. Seguimos masajeando las piernas. Cuando terminamos, volvemos arriba siempre sujetando su frente y masajeamos su rostro. Todo debe ser con mucho cuidado y respeto. Cuando estén listos, los A abren los ojos y cambiamos de rol’*. En medio de los masajes, lo único que se oía eran los

respiros profundos de los A. Al finalizar, cuando los B terminaban de masajear y los A abrían sus ojos, todos se daban un largo abrazo y se agradecían mutuamente. Quedé muy impresionada. Jamás creí que en una cárcel masculina podía trabajarse el tacto entre los cuerpos y con un respeto así de total (Sarkis, Crónica 3).

Por su parte, con los ‘caballitos’ o tomadas corporales entre los internos, también se logra traspasar el *barretín* a través de una experiencia lúdica en la que todos, voluntariamente, desean participar. Este hecho se torna tanto más relevante al recordar la ‘prohibición’ del contacto corporal que gobierna la convivencia de un penal masculino. En juegos como las tomadas, concursos grupales o ‘la pinta’, no sólo aparece el roce y el contacto directo entre dos cuerpos de hombres, sino que los ejercicios generalmente suelen terminar con besos y abrazos entre los grupos o parejas (Apuntes personales, 2012-2013). En esta misma línea argumental, cabe destacar la integración de Pi. al taller, un travesti que venía de una de las Calles y tenía curiosidad por conocer lo que se realizaba en el taller de teatro. Aun cuando en el taller no se conversó el tema, entre los propios internos sí rumoreaban el hecho de que se integrara un hombre travestido. Sin embargo, el profesor Escalona habló con ellos personalmente y les pidió que a Pi. se le tratara con el mismo respeto que al resto de los compañeros. Durante la clase siguiente

el profesor le pidió a Pi. que se pusiera al centro de la sala con los ojos cerrados. Esta petición no fue menor porque ella se puso muy nerviosa: apenas llevaba dos sesiones de taller por lo que no tenía lazos de confianza con nadie del grupo. Sin embargo, accedió. Tomó el lugar del centro de la sala y cerró sus ojos. Todo el resto del grupo, hicimos un círculo apretado alrededor de ella. El profesor explicó que ella debía ponerse de pie, rígida, con las manos al costado de su cuerpo (imaginando que era una tabla). Luego, debía comenzar a jugar con bambolear su cuerpo hacia diferentes direcciones teniendo la idea de una caída libre, pero sin tensionarse, por el contrario, relajándose, porque debía confiar en el grupo: debía confiar en que el grupo nunca la dejaría caer. Efectivamente fue lo que pasó. A pesar que en

un principio aparecían ciertas risas entre el equipo (Pi. es travesti total, por lo que el tocar un cuerpo así resulta chocante para un interno), a medida que la actividad se iba desarrollando las risas desaparecieron. El cuerpo de Pi. pasaba de unos a otros (quienes tenían que estar con sus brazos atentos, porque Pi. es un hombre pesado y de estar desprevenidos podría caer, efectivamente) y todos estaban muy atentos y cuidadosos de no dejarla caer. Me impresionó lo nerviosa que estaba. Su sudor era evidente durante todo el tiempo que duró el ejercicio (Sarkis, Crónica 8).

En este escenario, la práctica teatral se posiciona como una herramienta concreta que, desde una experiencia muy básica de encuentro lúdica, es capaz de trascender las fronteras carcelarias más difíciles de la prisión: aquellas que tienen que ver con el código interno de convivencia y que, impuestas por el propio cotidiano, se vuelven una condición de subsistencia si se quiere llevar una rutina tranquila al interior de un recinto penal. Una vez más, pareciera que la posibilidad que el teatro ofrece de ‘experimentar otras dimensiones’ les prueba a los propios internos que incluso el *barretín* carcelario se diluye en medio de una comunidad real.

3.2.1. La aparición de la persona y el distanciamiento del personaje del delincuente

Si bien durante el transcurso de las sesiones se vuelve evidente la desnormalización de mentes y cuerpos que el profesor Escalona trabaja a través de los diferentes ejercicios que propone en las clases, el estado de ‘prisión’ igualmente aparece internalizado en cada uno de los participantes del taller. Al menos en la ex Penitenciaría la economía de los derechos suspendidos es radical, por lo que en un ejercicio simple, como caminar por la sala y presentarse al compañero que tengo al frente, el primer texto de la mayoría suele ser ‘*hola, me llamo... y soy preso*’. El personaje del delincuente aparece encarnado a cabalidad por cada uno de los internos dejando profesión, historia familiar, ocupación y todos los otros aspectos de la vida de lado: lo único que aflora siempre es el “ser preso” que pareciera ser sinónimo de “ser nadie”. En esta cárcel, la

moderna economía del castigo se lleva a un extremo tal que la persona misma desaparece tras el rol del interno (un prisionero que está cumpliendo condena) y, por tanto, está siendo castigado debido al delito cometido.

Una constante de los lunes tenía que ver con una frase particular que repetía el profesor Escalona: “ustedes no *son* presos, *están* presos” (Sarkis, Crónica 3). Y es que, según el profesor, esta diferenciación aparentemente sin importancia –pero, antropológicamente fundamental–, no es reparada por los internos. Por esto, en las discusiones colectivas el profesor no se cansaba de “[...] reconocer la prisión no como condición existencial sino como una etapa de la vida, siendo conscientes de que tiene inicio y fin” (Entrevista Escalona, 2013). Según el profesor, “en la cárcel, todos los internos se reconocen presos y ahí aparece el gran problema: cuando alguien se compra el cuento, ya está *embarretinado*, ya entró al mundo carcelario y resulta difícil la vuelta atrás” (Entrevista Escalona, 2013). Sin embargo, aun cuando los internos son incapaces de disociar entre ellos, en tanto personas, y ellos como ‘delincuentes’, se vuelve interesante dar cuenta de cómo para P. el juego de roles con el que trabaja el teatro permite que los internos distingan, en ellos mismos, un aparecer de personajes ante distintas necesidades cotidianas que les surgen en la prisión: “yo aquí ocupo el teatro todos los días, para pedirle algo al paco, para entrenar, para el almuerzo, siempre siempre... soy un personaje más” (Sarkis, Crónica 12). De esta manera, hacer teatro impacta el cotidiano en la cárcel permitiendo descubrir el ‘rol’ y la consciencia de saber cómo se amplían y potencian las posibilidades de acción cuando se actúa desde la certeza de cumplir un rol. En la siguiente conversación, se muestra cómo los internos ‘utilizan’ las herramientas teatrales en su propia rutina carcelaria:

Pe. Yo la primera vez que hice teatro no quería participar porque tenía miedo a la vergüenza. Pero después, cuando hice esa obra, me di cuenta de que podía hacer más cosas usando el teatro, porque yo igual soy un poco tímido, aunque no se nota a veces, entonces el teatro me ha servido para expresarme más. Y de ahí me sirve también para la música porque de repente tengo que cantar frente a más personas entonces ya no me pongo tan nervioso. Es algo

que me sirve todos los días. Incluso uno a veces tiene que pedir cosas aquí entonces actúo un poco con el funcionario. Hay algunos que me cachan al tiro eso sí y me dicen ‘no me estés haciendo teatro’.

L. A mi me pasa igual. Soy bastante tímido con todo entonces, de repente, cuando tengo que dar alguna opinión me invento un personaje rapidito y ese es el personaje que hago y ése es el personaje que da la opinión.

Pe. El otro día cuando pedí cambio de pieza me acerqué al suboficial y cachó al toque porque me dijo que le había puesto cara de gato de Shrek entonces me dijo ‘ya ponme la misma cara y te cambio de pieza’. Me reí y tuve que hacérsela no más, y me cambió al tiro. Ya tengo como quíntuple personalidad (Entrevista grupal, 2013).

Es como si los ejercicios de improvisaciones que exigen a los internos entrar y salir de distintos roles y actuar un sinnúmero de situaciones posibles y muy distintas unas de otras, les permitieran tener conciencia también de las diferentes actuaciones que existen en la vida cotidiana. Tal como lo señalaba Boal, el encarnar un rol sobre un escenario pareciera enriquecer y complejizar la función del espectador, agudizando el sentido de observación en los internos y permitiéndoles distinguir los personajes que aparecen tanto en ellos mismos como en los otros a nivel cotidiano. Por ejemplo, cuando necesitan dar una opinión y la vergüenza les impide hacerlo, o bien cuando utilizan ciertas emociones particulares para obtener distintos tipos de cosas, ellos reconocen encarnar diferentes personajes que les ayudan a llevar a cabo sus objetivos propuestos.

Ahora bien, más allá de la utilidad que les brinda el teatro en tanto herramienta a la que pueden recurrir para opinar sin vergüenza o para conseguir ciertos beneficios, la conciencia del juego de roles que adquieren a partir de la observación de la vida cotidiana los vuelve espectadores críticos ante su propia realidad. Aun de manera tímida, aparece en ellos la posibilidad de saberse cumpliendo el ‘rol’ de ‘internos’ y ya no la identificación absoluta con el estigma del delincuente.

Con respecto a esto de entrar en algún tipo de personaje para lograr algo a nivel de comunicación, a mi me pasó una situación con el encargado de esta unidad. Un día lo veo a distancia en el pasillo de aquí de los módulos y estaba el tema de los periódicos que no llegaban. Entonces, pensé en preguntarle directamente y, mientras iba acercándome, entré en personaje y pensé que iba a ser un personaje que lo iba a mirar horizontalmente, que no lo iba a mirar como jefe, que es como se trata a los personajes de rango en Gendarmería. Cuando me lo encuentro ya frente a frente, cerca de él, le digo *‘Buen día, usted es el encargado de este penal’*. *‘Sí’*, me dice. *‘Necesito hacerle una consulta, ¿cuándo se repone la prensa en el sector módulos? porque llevamos dos meses sin prensa’*. Me miró y me dijo *‘¿Quién es usted?’*. *‘J. T., señor, interno del módulo D’*. O sea, tuvo que hacerme la pregunta porque parece que el personaje de alguna manera lo impactó y no vio a un preso sino que una persona que lo estaba mirando de igual a igual (Entrevista grupal, 2013).

En medio de este contexto disciplinario, donde la persona desaparece tras el personaje del delincuente, la ficción con la que se trabaja en el taller de teatro pareciera capaz de abrir una dimensión en la que los internos se vuelven a reconocer a ellos mismos ya no como ‘presos’, sino como ‘personas’. En consecuencia, este aparecer de la persona que potenciaría el taller de teatro vendría de la mano también con la valoración de los vínculos sociales que se establecen al interior de este espacio.

Ante el reconocimiento del rol de ‘prisionero’ que aparece tras la práctica teatral, otro aspecto que se vuelve importante es la creación colectiva. Aunque ambas temáticas parecieran no tener relación entre sí, aparecen vinculadas en los distintos ejercicios de improvisación que ocurren en el taller. Esto porque, si bien la totalidad del grupo decidió que no se trabajaría con los delitos que posee cada uno –en este sentido, no querían realizar teatro testimonial– durante los diferentes ensayos, en medio de los conflictos que se deciden improvisar, inintencionadamente, a veces aparecen escenas delictuales donde los internos, por ejemplo, cumplen el rol de asaltantes. A la hora de reflexionar sobre las escenas realizadas, además de reconocer los distintos roles, los integrantes son

capaces de distinguir estatus, jerarquías, clase social y pasiones de los distintos personajes. De esta manera, ante la observación o actuación de situaciones que pueden resultar tan cercanas como lejanas, ya sea el caso de un asalto o la encarnación de un magnate que vive en el caribe, de igual manera el reconocimiento del juego de roles permite un distanciamiento capaz de reflexionar sobre la infinidad de situaciones posibles desde el juego de la ficción teatral. Es como si la conciencia del juego de roles, al despertar en los internos un reconocimiento propio de la encarnación momentánea que hacen del personaje del delincuente –que, en definitiva, se constituye como lo que han conocido como su único rol–, delimitara ahora muy claramente los temas que quieren ser trabajados en sus propias creaciones colectivas. En este sentido, en una de las reflexiones grupales L. afirmaba: “no queremos ser presos en el teatro... para cárcel ya tenemos mucho. Salimos de aquí y empieza toda la rutina de nuevo. Entonces aquí hay que crear, hay que hacer algo distinto” (Apuntes personales, 2012-2013).

Si bien ni la práctica teatral –ni ningún otro taller– puede garantizar el arrepentimiento de un condenado sobre el delito cometido, al menos pareciera que el ‘hacer teatro’, al sugerir, trabajar y vivenciar los dos roles que todos los hombres ejercemos dinámicamente y sucesivamente en la vida cotidiana –a saber, el de actor y el de espectador–, podría colaborar a generar una reflexión tanto individual como colectiva implicada en la pena de la situación de prisión. Aun cuando, al menos para el sector de los módulos, la oferta de talleres de todo tipo pareciera ser amplia (en conjunto con todos los talleres artísticos del Programa Arte Educador, también existe orfebrería, Pastoral Católica, Pastoral Evangélica, entre otros), el teatro aparece como un taller integral donde, además de poner en paréntesis a nivel simbólico el encierro de la cárcel, la relacionalidad social exigida por la disciplina permite que afloren distintos tipos de emociones y, por tanto, que el taller de teatro se convierta en un espacio de una búsqueda no solo interna, sino social, en relación con la totalidad del grupo.

[...] yo no todos los días me despierto con el mismo ánimo. El taller nos ayuda a adaptarnos a nosotros, a los demás. Uno igual a veces es cerrado y quiere que los demás se adapten a uno. Entonces con esto a uno igual le sirve

para tener más paciencia... hasta yo me he sorprendido de cómo ha aumentado mi paciencia. Yo antes no era así. A mí antes algo no me gustaba y estallaba al tiro. Pero ya no. Ahora tengo más paciencia que un monje tibetano (Entrevista grupal, 2013).

Aun cuando talleres pastorales o incluso otros talleres artísticos permitirían de igual manera una reflexión grupal, la novedad que traería consigo el teatro residiría precisamente en la posibilidad de hacer experiencia de situaciones posibles, de ‘liberar las opresiones’ en el sentido de Boal, y con ello, aprender desde la práctica, desde el laboratorio escénico, y desde el atrevimiento de improvisar un sinfín de situaciones posibles que, inevitablemente, quedan registradas en la memoria física y corporal de los internos que participan del taller.

3.3. La emergencia de un taller de teatro penitenciario como práctica de la condición humana

Tras lo expuesto en los puntos anteriores, donde se detalla, por una parte, cómo el teatro puede colaborar de manera terapéutica liberando las opresiones internas de hombres privados de libertad y, por otra, abriendo la posibilidad de trabajar a nivel colectivo con la representación de roles ficticios que relativizan el carácter total del propio disciplinamiento presente en los internos del sector módulos de la ex Penitenciaría, pareciera que el denominador común que aparece entre ambas situaciones se posiciona en la esfera social que es capaz de poner en movimiento la práctica teatral al interior de un recinto penal. Si los hombres que habitan en el mundo “sólo experimentan el significado [de ello] debido a que se hablan y se sienten unos a otros a sí mismos” (Arendt, 2005, p. 32), el principal aporte del teatro realizado desde un contexto penal tendría relación con el enriquecimiento de la esfera cultural de la experiencia humana: al situar su práctica no sólo en un ejercicio lúdico y creativo, sino también reflexivo, los internos que hacen experiencia de un taller de teatro pueden descubrir nuevas formas de sociabilidad que impactan tanto su valoración personal como lo que implica el nivel de la convivencia carcelaria.

En este escenario, el teatro aparece como una práctica artística privilegiada que, incluso al interior de un establecimiento penal, es capaz de verificar la condición humana de la pluralidad (Arendt, 2005): la certeza de que, precisamente por ser distintos, los hombres pueden habitar un mundo común. Al convocar en su práctica un único requisito que tiene que ver con la conformación de una comunidad *real* entre los internos integrantes del taller al interior de una cárcel, el teatro permite que un grupo de prisioneros vuelvan a encontrarse en torno al reconocimiento de un ‘interés común’, apareciendo delante de otros –y de sí mismos– de una manera diferente. Uno de los internos del taller, reconoce este cambio: “yo del quiebre de lo que hice al llegar acá, estaba muerto. Yo estaba muerto en vida. Y ahora volverme a sentir persona... el teatro aquí ha sido todo para mí” (Entrevista grupal, 2013).

Ante la posibilidad que ofrece un taller de teatro a un grupo de internos de *actuar* juntos en busca de un interés común y de reflexionar sobre ello luego como espectadores, se puede afirmar que incluso al interior de una cárcel es posible que los hombres, al reencontrarse con la actividad de pensar –“la más pura actividad de la que [son capaces” (Arendt, 2005, p. 33) –, puedan re-descubrir también su propia libertad.

3.3.1. La prisión moderna desde la lógica totalitaria: el pesar de la prisión tras la destrucción de la pluralidad humana

Si la tecnología correctiva que rige los cuerpos y mentes de los internos de la ex Penitenciaría se vuelve evidente ante una mirada externa, el concepto del terror, planteado por Hannah Arendt a propósito de los regímenes totalitarios, también es posible de entrever en el funcionamiento cotidiano de esta cárcel santiaguina. La racionalidad lógica que opera en el contexto carcelario –basada principalmente en el castigo y la vigilancia–, emergería también como el principio de acción de este espacio, reduciendo la libertad de pensamiento entre los hombres y tensionando cualquier tipo de relacionalidad humana que pudiese surgir dentro de un establecimiento penal. En este panorama, donde no solamente aflora el aislamiento carcelario, sino también la soledad y la vida solitaria, cualquier esbozo de vínculo social se ve opacado por la lógica del

barretín carcelario, que vuelve a los internos completamente inmunes a cualquier lazo afectivo que pudiera surgir dentro de una cárcel.

En uno de los trayectos a la sala, le pregunté a M. que cómo andaba, porque tenía cara de preocupado. Su ceño estaba fruncido y parecía enojado. M. me dijo *‘estoy decepcionado... porque hasta tus propios amigos te dejan de dar la cara’*. Le pregunté que por qué decía eso. Me dijo que porque había tenido un problema con otro hombre de su módulo a quien él tenía considerado como uno de sus amigos. Acto seguido me dijo *‘pero la cana es así. Al final uno se acostumbra a que no puedes confiar en nadie y que vas a estar siempre solo’*. No supe qué responderle, me quedé en blanco y solo seguí caminando a su lado (Apuntes personales, 2012-2013).

En el contexto penal la tiranía de la lógica es tal que, si ya es común que el interno se reconozca sí mismo solamente desde el rol de ‘delincuente’, los discursos que entre ellos esbozan a ratos parecieran incluso justificar aquella racionalidad carcelaria constituida por la culpa y el castigo.

En una oportunidad, a propósito de que no se logró obtener un permiso para una de las presentaciones, G. señaló *‘es que yo entiendo a las autoridades. Para ellos, nosotros somos presos y delincuentes. Y ellos nos tienen que aislar y contener, o sea no nos pueden premiar. Y es bien lógico la verdad, porque es su trabajo y ellos tienen que hacer su pega. O sea si yo estuviera en sus lugares pensaría lo mismo... si al final de cuentas estamos en la cárcel porque cometimos un delito y no por otra cosa’* (Apuntes personales, 2012-2013).

Sin embargo, la racionalidad lógica del castigo que gobierna una cárcel no se vuelve visible solamente en un sentido vertical y autoritario, sino desde la propia convivencia ‘horizontal’ compartida por la población penal. Desde este nivel, el *barretín* carcelario – es decir, la lógica interna de convivencia– viene a igualarse al anillo de hierro que, según Arendt, une a la masa humana que emerge ante la tiranía del terror. En la cárcel, quien

pasa por alto el *barretín* significa que está desconociendo las normas de convivencia. En este escenario, a no ser que el interno lleve preso cierta cantidad razonable de tiempo a partir de la cual ya es respetado por sus pares, el *barretín* se convierte en ley, suprimiendo la libertad de acción en el cotidiano y justificando el por qué muchos internos prefieren mantenerse al margen de espacios distintos (como por ejemplo, un taller de teatro) para no ‘meterse en problemas’ y vivir con la mayor tranquilidad posible su estadía en prisión. En este sentido, los propios integrantes del taller deben lidiar todos los días con la opinión de ‘la masa’ sobre su propia participación en teatro.

En uno de los ensayos del montaje *Los Reyes*, el profesor Escalona sugirió que C. tomara en brazos a D., el único homosexual del taller. Si bien para mí propio asombro D. es extrañamente respetado en exceso en el taller, C. pertenece al módulo D, donde se critica fuertemente la condición homosexual de algunos internos. Sin embargo, ante las risas del resto de los compañeros por la escena que debían realizar, C. dijo lo siguiente: *‘ya, si yo sé que allá en el módulo me van a molestar mucho por esto, pero a mí no me importa, porque a mí me gusta lo que hago aquí y me da lo mismo que allá adentro después me den jugo’* (Sarkis, Crónica 9).

La lógica del *barretín* es tan fuerte entre los internos que, a nivel de lenguaje, a ratos se convierte en forma que se adquiere dependiendo de lo que se quiera conseguir. Si bien el modo de hablar y de expresarse de los integrantes del taller varía según sus niveles de estudio, cuando se trata de persuadir a alguno en busca de un interés común, el lenguaje ‘canero’ aparece como unificador y como único código interno validado por todos como garante de una igualdad de condiciones.

En una de las sesiones, J. mencionó que no quería participar de la obra final. El carácter de J. es muy infantil: suele amurrarse en los ensayos por distintas situaciones y esta vez no fue la excepción. Me dio mucha risa porque, de la nada, para persuadir a J. de que tenía que formar parte de la obra final, ante mí aparecieron internos totalmente ‘caneros’: palabras como *hermano*, *taita*, o dichos como *hermanito*, *a nosotros nos tiene que prestar ropa o no nos*

vaya a doblar el pantalón, aparecieron durante la conversación y en todos los internos. Hay algunos que recurrentemente hablan así, pero otros que jamás habían utilizado ese vocabulario al interior del taller. Sin embargo, ante esta situación, el lenguaje eminentemente carcelario afloró en todos de manera natural y, efectivamente, resultó: después de mucho rato, J. terminó decidiendo que participaría mientras todos se reían y lo abrazaban (Sarkis, Crónica 7).

Y es que, en el cotidiano penal, el *barretín* es lo único que existe para mediar las relaciones sociales. Desde el rol de prisionero y su lógica inherente –a pesar de que se distinguen jerarquías y estatus a partir de, por ejemplo, el delito cometido–, todos los internos parten de la misma base: la igualdad de condiciones a propósito de la situación de privación de libertad.

El anillo de hierro que gobierna el cotidiano penitenciario termina destruyendo la pluralidad existente entre los internos y, por tanto, cualquier intento de sociabilidad que pudiese existir entre ellos. Aun cuando la crudeza de la privación de libertad y consiguiente aislamiento del castigo es evidente, la mayor afectación que viven los hombres reclusos tiene que ver con el acostumbramiento, por años, a una vida en soledad. El pesar de la cárcel no surge solamente por la pena de vivir aislados de los familiares, sino que por experimentar lo que significa habitar un lugar en la completa soledad, donde los internos muchas veces ni siquiera pueden encontrarse consigo mismos. Sin ir más lejos, para los internos el solo hecho de estar recluso no se constituye per se en algo intolerable: “hay viejos que viven acá adentro y que no tienen familia... entonces al final trabajan acá y terminan acostumbrándose a la cárcel porque afuera ya no tienen nada. Acá tienen pieza y comida entonces, de alguna manera, viven tranquilos” (Apuntes personales, 2012-2013). Y es que al interior de toda prisión, la labor y el trabajo (Arendt, 2005) son realizados, prácticamente, por toda la población penal⁶⁴. Sin embargo, la única actividad humana que se destruye completamente por la

⁶⁴ Si bien el ingreso a un CET depende de la conducta del interno, igualmente en la cárcel todos realizan un trabajo cotidiano –como peluquería, artesanía en cuero, costuras, etc.– para ganarse la vida y contar con un ingreso económico periódico.

tiranía de la lógica es la acción (Arendt, 2008) y, con ello, la certeza de sentirse parte de un mundo en común. Ante la inexistencia de vínculos sociales de confianza, el aislamiento de la prisión se vuelve insoportable obligando a los internos únicamente a sobrevivir día a día los años de condena. En la rutina de la cárcel, efectivamente el único esfuerzo de los internos reside en mantenerse vivos, buscando la satisfacción de sí mismos y, sobretodo, de los demás, en la más completa soledad humana. Ante este panorama, evidentemente la búsqueda de un interés común es inexistente, quedando sometida a la dictadura de la lógica carcelaria del *barretín*, la vigilancia y el castigo.

3.3.2. La recuperación de la esfera social que instala la práctica teatral al interior de un recinto carcelario

Avanzando ya hacia el término del presente capítulo, resulta urgente profundizar en aquello que, quizás, se posiciona como el principal aporte que el ejercicio de la práctica teatral conllevaría al interior del sector módulos de la ex Penitenciaría. Tal como se anticipó en las secciones 3.1 y 3.2, el teatro es capaz de instalar un espacio ‘distinto’ al interior de un recinto penal. Sin embargo, lo interesante reside en la constatación de que, en dicho espacio, no vendría a ocurrir nada ‘nuevo’ ni ‘desconocido’ para la propia experiencia humana. Es más, el material empírico seleccionado de los registros en esta investigación muestra que aquella esfera de la vida social que este taller recuerda semanalmente a un grupo de internos, no hace más que evidenciar la base relacional a partir de la cual se funda toda comunidad humana: la co-presencialidad entre actores y espectadores como único garante del mundo en común (Arendt, 2005).

En este escenario, por trabajar precisamente desde un grupo humano real donde los vínculos sociales se establecen a través de un proceso de creación colectiva basado en el respeto y la confianza, ante la desconfianza social promulgada por el *barretín* carcelario de la ex Penitenciaría la práctica teatral emergería como un acontecimiento que permitiría a los internos la recuperación de su propia sociabilidad que ha sido atrofiada por la pena restrictiva. Al ofrecer un espacio distinto donde la base del trabajo

creativo radica precisamente en el reconocimiento de la pluralidad humana, el teatro pareciera abrir un espacio de esperanza donde los internos aparecen delante de otros –y, por tanto, delante de ellos mismos quizás por vez primera– “con la voz singular de una persona irremplazable” (Arendt, 2008, p. 637). De esta manera, sabiéndose parte de un colectivo social, son capaces de reactivar la capacidad de movimiento presente en cada uno de ellos e, incluso, sus diálogos íntimos tras la liberación de los distintos pensamientos que también habían permanecido aprisionados en el aislamiento y soledad de la cárcel.

La conformación de una comunidad social *real* que implica la práctica teatral en un contexto social dañado por relaciones de poder, al provocar la recuperación de la esfera pública de la vida, deviene en actividad sanadora para el prisionero: al hacer experiencia del respeto, de la confianza, de una comunidad, el interno es capaz de reconciliarse con su propia estadía en la prisión. Y es que a través de la sociabilidad, el teatro pone en valor la experiencia de encuentro como base de las relaciones humanas en tanto vínculos libres, que se vuelven valiosos por sí mismos y ya no por algún tipo de beneficio. A este respecto el profesor Escalona señalaba,

Cada cierto tiempo, al taller llegan internos diciendo ‘yo vengo aquí porque me gusta el teatro’, pero en verdad están buscando el beneficio o incluso buscando el taller para hacer transacciones de cualquier tipo... el teatro, en sí mismo, no es una finalidad para alguien. Y cuando yo empecé a trabajar en cárceles estaba buscando pega. Y tampoco era mi finalidad. Y finalmente los que quedan son el grupo humano del taller, hasta que cada uno vaya saliendo en libertad. Pero lo que pasa finalmente es que todos terminamos quedándonos por el teatro. Y por lo que significa el teatro, que significa encuentro (Entrevista grupal, 2013).

Al teatro, como finalidad, se llega solo con el tiempo, tras un proceso comunitario de encuentros y desencuentros ante la búsqueda de un interés común. Al menos en esta cárcel, el descubrimiento de esta práctica pasa por la valoración de la experiencia de encuentro que implica el trabajo teatral, por sobre las dificultades cotidianas que la

cárcel siempre impone a todo tipo de actividad. He aquí el fundamento del teatro en tanto acto *político* (Arendt, 2005): conduce a la valoración de la experiencia de encuentro que se halla a la base de la vida de la polis. En este escenario, en palabras de Arendt, el bien mayor que aporta el teatro en tanto ‘arte político por excelencia’ al presente penitenciario, reside en que pone al descubierto la esfera social de las relaciones humanas: debido a que “todo lo que es está destinado a ser percibido por alguien” (Arendt, 2002, p. 43), las relaciones sociales *verdaderas* que se forjan al interior del taller de teatro del sector módulos del CDP Santiago Sur rompen con el aislamiento del mundo privado y la reflexión solitaria carcelaria, abriendo la posibilidad de participar de una comunidad y, por tanto, de comunicarse con otros en un contexto acostumbrado a forjar los vínculos sociales en base a intereses o favores realizados. Es como si el teatro, en tanto actividad social, permitiera el reencuentro con una solidaridad olvidada.

Volver a sentir que puedo volver a ayudar a alguien... Lo que ha sido súper bueno ha sido juntarnos en el mismo módulo, después del taller, a practicar. ‘*Enséñame algo*’... o ‘*hagamos cosas*’... o incluso empezar a crear en ese espacio me hizo volver a sentir que la vida no es ese cuadrado, no es ese espacio cerrado. Que mi memoria se vuelva a refrescar con los ejercicios del profesor es algo impagable porque mi memoria estaba dormida, completamente dormida (Entrevista grupal, 2013).

El hecho de que los ejercicios realizados en el taller se instalen al interior de las celdas de los internos, superando así el espacio y tiempo ‘formalmente’ destinados para ello, les permite verificar cómo trascender el ‘cuadrado’ del encierro al que se terminan acostumbrando en sus rutinas diarias. Pareciera entonces que el reconocimiento de la pluralidad humana que el teatro trae consigo, al interior de una cárcel devuelve la capacidad de servir a otro, ayudándolo y reconociéndolo como tal. Por esta razón, la práctica teatral aparece comprendida como un proceso creativo y comunicativo que alcanza su plenitud de sentido, su eficacia, ‘ante’ y ‘para’ otros, reconociéndola como ‘modelo’ de lo que debiera ocurrir en la vida cotidiana.

Es muy gratificante poner en escena lo que sea, pero es lo que trabajaste, tuviste un proceso donde no sé, hiciste hartos ejercicios, mucha repetición, te cansaste, te frustraste, y después ver el resultado, que gente se emociona, que te aplaude, que te pregunte cómo lo hicieron... pero al margen de eso, en lo personal, en el momento mismo del aplauso, de la terminada... es como cuando dispones toda tu vida al servicio del otro. Bien compenetrado, bien así como dispuesto. Y una disponibilidad muy importante que debiera ser así en la vida. Y eso, pucha, es inmenso (Entrevista grupal, 2013).

En un lugar reconocido socialmente por castigar la irreversibilidad de la acción en tanto delito, la posibilidad de ensayo que ofrece el teatro permite la transformación no solamente tras la experimentación de la acción misma, en un sentido boaliano, sino que el propio proceso que implica reconocerse como parte de una comunidad, necesariamente pone en movimiento la reflexión y comprensión colectiva respecto a las diferentes posibilidades y situaciones que tienen lugar al interior de un taller de teatro. Y es que al abrir la imaginación a una situación ‘otra’ que se torna ‘posible’ a través de la interpretación escénica, el juicio crítico que emerge desde la posición privilegiada del espectador permite una comprensión distinta de los asuntos humanos. La posibilidad de que los internos sean espectadores de sus propias experiencias se torna también sanadora: si bien la acción es irreversible, el perdón que los propios internos consiguen tras la reflexión de sus delitos los libera de sus propias ataduras respecto de las consecuencias de lo que han hecho.

Recordar en una improvisación el delito que me trajo acá fue una catarsis muy buena que me hizo ver un antes y un después... y este después me gusta mucho. Debo reconocer que yo hace mucho tiempo no lloraba, y después de ese día lloraba de alegría y emoción por haber hecho análisis de ese momento (Entrevista grupal, 2013).

En el taller de teatro, los internos aparecen ‘en acto’, ya no encerrados y ocultos, sino delante de otros, siendo capaces de reencontrarse incluso con experiencias de vida.

La diferencia del teatro es que trabaja con el ámbito esencial del ser humano. Entonces tú encuentras emociones, reflexiones, recuerdos... Nuestros procesos de vida. Porque en diferentes ejercicios uno busca algunas experiencias acontecidas. Y eso es tremendo, o sea, trabajar con ese material, que no es metal, que no es piedra, que no es algo físico externo, sino algo interno y muchas veces intangible. Ese es el teatro, o sea el teatro trabaja con lo más íntimo del ser humano (Entrevista grupal, 2013).

La posibilidad de posicionarse como espectadores de las propias circunstancias permite, incluso, observar desde la distancia el dolor más íntimo, comprendiéndolo de otra forma y descubriendo, a partir de él, nuevas posibilidades respecto de las expectativas sociales y propias.

Suena loco, pero representar mi último día en libertad, de una manera diferente, fue tan importante... para mí fue tan importante. Lo que fue esa noche, esa mañana, ese dolor grande que tenía... fue enfrentar mi miedo más grande, mi frustración más grande y mi dolor más grande. Ahora sigo teniendo mis miedos y frustraciones, pero me siento mucho mejor y tengo ganas de salir a hacer cosas, de sentirme productivo no para la sociedad, para mí que es lo más importante (Entrevista grupal, 2013).

Si la acción, según Arendt, es la única actividad que garantiza la vida en común, el teatro al interior de una cárcel, en tanto práctica artística que trabaja a partir de la realización escénica de acciones tanto individuales como colectivas, se ofrecería como posibilidad de poner en movimiento la esfera pública de la vida, aún en las vidas de los internos que han quedado marginados de ella por haber delinquido. Desde un punto de vista escénico, como ya se explicó con Boal y su práctica del Teatro Foro, una acción teatral implica la posibilidad de ensayar ‘un nuevo comienzo’ en acto, en una escena teatral actual que, por tanto, permite su reconocimiento en el escenario de la propia vida cotidiana. La incorporación de la práctica teatral al interior de una prisión, entonces, permitiría evidenciar la capacidad de acción humana que ha quedado totalmente suprimida tras la implantación de la racionalidad lógica del castigo. El hecho de que el

teatro trabaje a partir de “la más elemental forma de creatividad humana, que es la capacidad de añadir algo propio al mundo común” (Arendt, 2008, p. 635), necesariamente deviene en el reconocimiento de la más trascendental de las actividades humanas: el pensamiento y, con ello, la capacidad de libertad presente en todo ser humano (Arendt, 2005). La condición humana de la pluralidad, suspendida al interior de una prisión moderna, es reactivada con el teatro permitiendo la reconciliación con la capacidad de establecer vínculos sociales de confianza al interior de una cárcel.

[...] Cuando me vaya y esté allá afuera, voy a recordar esta experiencia de teatro como una de las cosas bonitas que me pasó acá adentro... me voy a acordar siempre de un grupo de personas con las que compartía todas las semanas acá en la cárcel. Y les voy a desear, de todo corazón, que les siga yendo bien en todas las presentaciones... porque son mi gente, algo mío se queda acá con ustedes (Apuntes personales, 2012-2013).

Al evidenciar la libertad de acción y pensamiento incluso al interior del cotidiano penal, el teatro posibilita que los internos ejerzan sus propias libertades en cada espacio donde les es posible hacerlo, logrando de esta manera una transformación sanadora que les permite aparecer ante los demás a partir de la experiencia de la propia dignidad.

Si “[...] el proceso de reinserción social conlleva en su base estructural una finalidad sistémica que pretende fortalecer y articular efectivamente los vínculos que el sujeto mantiene con la comunidad [...]” (GENCHI, Normas técnicas..., 2008, p. 10), pareciera que el teatro, en tanto arte político capaz de permitir que un grupo de prisioneros haga experiencia de su condición humana, se posicionaría como una práctica privilegiada para que GENCHI misma logre llevar a cabo su labor institucional.

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

“En el actuar y en la narrativa aparece la conciencia, fundamental para el alcance de la emancipación”

Lola Proaño.
Teatro y estética comunitaria (2013)

Ante el ejercicio de mirar hacia atrás e intentar ‘concluir’ la investigación aquí presentada, se vuelve necesario recordar uno de los objetivos preliminares que motivaron su desarrollo. Tras la inquietud primera de, simplemente, conocer en qué consiste un taller de teatro penitenciario, un fenómeno reflexivo un tanto mayor estaba a la espera de ser atendido: el hecho de que la propia institucionalidad penitenciaria, desde el año 2008, se encontrara financiando un programa que de manera autónoma avanza a nivel nacional en el desarrollo de una línea de educación artística carcelaria.

Sin embargo, hasta aquí han pasado ya seis años desde la implementación del Programa Arte Educador y esta investigación pareciera ser la única que se ha interesado en colaborar, desde un punto de vista académico, en su valoración empírica, a fin de contribuir al desarrollo de políticas públicas artísticas carcelarias. Tras la fundamentación expuesta en esta tesis respecto a la eficacia simbólica que alcanza en personas privadas de libertad la realización de un taller de teatro carcelario, no queda más que dejar abierta la pregunta sobre la responsabilidad propiamente disciplinaria que le cabe a las artes cuando son llamadas a responder necesidades concretas que le conciernen a otros sistemas sociales. En este caso particular, al margen de la academia artística, las artes son implementadas por una institución pública que, aun cuando su misión tiene que ver con contribuir a la seguridad nacional, ésta intuye que en la práctica artística se juega una dimensión relevante que colabora en llevar a cabo sus propios objetivos institucionales.

En esta línea argumental, surge la reflexión sobre la academia artística chilena: si la labor de generar conocimiento, *per se*, le corresponde a las universidades nacionales,

también debiese ser allí entonces donde se re-pensaran y potenciaran los lineamientos que han de guiar un programa de educación artística aplicado a contextos carcelarios. Mientras se siga considerando que las artes, vistas desde su propia emergencia en contextos sociales ‘no convencionales’, se posicionan como una actividad de ‘voluntariado’ o ‘esparcimiento’ que no le compete a la reflexión académica –aun cuando su propia práctica aparezca realizada de manera independiente por una institución pública–, se está desconociendo la posibilidad reflexiva de contribuir al conocimiento y de consolidarse, entonces, como un ámbito académico capaz de colaborar a las discusiones que le competen a la agenda pública y que buscan avanzar en políticas responsables que aporten a las necesidades comunitarias presentes a nivel país.

Sin embargo, no es solamente una responsabilidad disciplinar el que las artes se pongan a la escucha de los requerimientos sociales: mientras el propio ámbito de Políticas Públicas no comprenda y valore el bien que puede significar la contribución artística en el problema de la convivencia y posterior reinserción social de las cárceles chilenas, la eficacia simbólica que ponen en movimiento los talleres artísticos en la población penal que de ellos participa continuará quedando relegada por aquellas ‘otras’ instancias (como talleres laborales o psicosociales), cuya ‘medición’ cuantitativa en términos de impacto se vuelve menos compleja ante la aplicación de un estudio estadístico.

Considerando que la práctica analizada en esta investigación versa sobre un espacio tan complejo como lo es un recinto penal, donde todo el trabajo del cuerpo de profesionales está dispuesto y orientado a la reinserción social del castigado/a, la dedicación de una tesis a valorar el significado de los talleres artísticos desde el punto de vista de sus propios protagonistas podría considerarse como una mirada que, en este sentido, no dialoga directamente con los objetivos institucionales. Desde la perspectiva de la reinserción, todas las actividades intramuros han de aportar en dicho proceso y, en consecuencia, a la futura salida en libertad de quien hubiese sido privado de ella. A este respecto, cabe recordar que el Programa Arte Educador –marco referencial de este estudio– opera bajo un supuesto de educación artística penitenciaria cuya pretensión

reside en colaborar al tratamiento penal y, por ende, al posterior proceso de reinserción social. Sin ir más lejos, la redefinición de la misión de GENCHI a partir de los servicios de vigilancia, atención y asistencia para con la población penal, posiciona al tratamiento penitenciario como el foco principal de atención e intervención del Área Técnica, en vistas de reducir la reincidencia delictual a través de, por ejemplo, el reconocimiento del mal causado (Manual de Arte Educador, 2008, p. 4).

Conforme a lo anterior, una de las principales limitantes que actualmente presenta Arte Educador a ojos de la institución penitenciaria tiene que ver precisamente con la escasez de evaluaciones que permitan medir el impacto que los talleres artísticos presentan en el cotidiano de la población penal, en comparación al beneficio ya comprobado tras la participación de internos e internas en talleres laborales, deportivos y de trabajo psico-social (Ministerio de Justicia y GENCHI, Informe final de evaluación..., 2012). Ante esta situación, se vuelven visibles dos problemas principales: por una parte, el que GENCHI, en términos de evaluación, no diferencia entre los talleres artísticos y los de otra especificidad –deportivos, laborales, religiosos, etc.– y, en segundo lugar, y precisamente como consecuencia de lo anterior, Arte Educador no es valorado desde su aporte ‘simbólico’ al ámbito de la experiencia humana, sino que a nivel de resultados numéricos respecto del impacto que los talleres significarían en el proceso de reinserción social.

En este contexto es que se volvía urgente una revisión de un taller de teatro carcelario a partir de su carácter de acontecimiento para aquellos que experimentan dicha instancia como un espacio que aporta dentro de su rutina carcelaria. Se espera que esta línea argumental permita colaborar en volver visibles los beneficios que instala esta práctica en un grupo humano cuyo entorno cotidiano está plagado de rígidas normas de comportamiento que, inevitablemente, permean la esfera de la convivencia social. Y es que si bien es posible comprender a los talleres artísticos desde su participación en el proceso de reinserción social en conjunto con las otras instancias que convoca la totalidad del tratamiento penitenciario –sean deportivas, laborales o religiosas–, también resulta necesaria una comprensión que analice su propia especificidad que, quizás, halla

su propia manera de aportar a la intervención penitenciaria dispuesta por el sistema carcelario.

En el marco de estos antecedentes, en un primer momento la presente tesis avanzó en la reconstrucción de la historia del Programa Arte Educador para ofrecer al lector una comprensión del marco mayor en el que se inserta el taller de teatro estudiado. Debido a que hasta aquí ya han pasado muchos años desde las primeras iniciativas de aquellos artistas que quisieron trabajar voluntariamente al interior de recintos penales chilenos, este proceso de indagación supuso recoger el testimonio oral de aquellos profesionales de GENCHI que, en su momento, estuvieron a la base de las primeras experiencias de prácticas artísticas ofrecidas a la población penal chilena. Ahora bien, respecto a la experiencia de los artistas que encabezaron dichas prácticas, debido a que ninguna de ellas fue registrada en su momento, el solo hecho de rastrearlas a cabalidad implicaría una investigación completa que pudiera dar cuenta de su propia historia. Por esta razón, no fue posible ofrecer más que una revisión general respecto a las decisiones institucionales que fueron decantando en la implementación formal del Programa Arte Educador en el año 2008.

Una vez aclarado el programa institucional en el que se enmarca el taller de teatro estudiado, el paso siguiente fue entender en qué línea de investigación se inserta la práctica teatral cuando es realizada en contextos sociales específicos como lo constituye un establecimiento penitenciario. En este sentido, recurrir al área internacional de estudios del Teatro Aplicado (y, en consecuencia, del Teatro en Prisión) se constituye como un hallazgo relevante del proceso desarrollado en esta Tesis que, además de presentar al lector un área investigativa que suele ser desconocida en lengua hispana, permite recordar que el teatro, además de fundarse como práctica artística, se constituye también en tanto disciplina investigativa capaz de generar investigación y conocimiento cuando ‘ha prestado’ su ejercicio a la comprensión de distintos problemas sociales. Sin embargo, para un estudio como éste cuyo objetivo general reside en conocer el significado que adquiere la práctica teatral carcelaria en los internos que de ella participan, la literatura del Teatro Aplicado revisada hasta aquí no bastaba para ofrecer

una mirada reflexiva que pudiera aportar a la escasa discusión existente actualmente en Chile a propósito de los talleres artísticos realizados en contextos penales. Como se explicó en el Capítulo I, el ámbito del Teatro Aplicado y, por tanto, el de Teatro en Prisión, hasta aquí tienden a identificarse con prestaciones profesionales de teatro a contextos comunitarios específicos, por lo que suelen recurrir a una descripción casuística de sus iniciativas sin proceder a realizar necesariamente registros que objetiven los procesos creativos desplegados ni, por ende, a la generación de teoría. De aquí una de las novedades de esta tesis: si bien el área de estudios de Teatro Aplicado se ofrecía como un excelente marco referencial que permitía enraizar la discusión de un taller de teatro carcelario en una perspectiva propiamente disciplinaria, ello exigía enriquecer la discusión bibliográfica recurriendo a autores tradicionales como Hannah Arendt y Michel Foucault para relevar el valor antropológico de la práctica teatral volcada al servicio del sistema penitenciario chileno.

Por otro lado, un segundo descubrimiento relevante de esta investigación –o, dicho de otro modo, el valor principal de esta tesis– lo constituye el levantamiento riguroso de material empírico capaz de dar cuenta a GENCHI de la eficacia simbólica que pone en movimiento un taller de teatro en los internos que lo integran. Debido a que el fenómeno investigado en este estudio se inserta dentro de un programa artístico –Arte Educador– implementado por una institución pública chilena –GENCHI–, se volvía necesaria una investigación teatral que fundamentara sus hallazgos en diálogo con metodologías cualitativas de investigación concernientes al área de las ciencias sociales. Reconociendo en ello una tarea no menor, sobretudo por el hecho de que, a nivel disciplinario, el principal foco de análisis de la academia teatral se ha centrado en el estudio de los procesos de creación escénica (Balme, 2013), en el presente estudio el enfoque etnográfico se constituyó como uno de los pilares más relevantes de esta investigación, sin el cual no se habría podido dar cuenta de la riqueza del material investigativo que emergía ‘en acto’ durante el registro empírico del proceso que implicaba la realización del taller de teatro. Aun cuando está fuera de los límites de esta tesis el aportar datos cuantitativos que permitan medir el impacto de un taller de teatro a

nivel conductual o psicológico en los internos de la ex Penitenciaría, este estudio intentó colaborar en la comprensión del nivel aplicado del Programa Arte Educador a partir de un estudio etnográfico de un taller de teatro. En un sentido fenomenológico, se atendió a los datos que iban surgiendo durante el propio proceso para conocer cómo los internos significaban su participación en dicha instancia y, en un sentido hermenéutico, se analizó si el taller lograba constituirse en una experiencia creadora no solo de ‘formas’ artísticas, sino de un sentido ‘total’ para la vida carcelaria de cada interno participante, es decir, si el taller era valorado como simple recreación o bien alcanzaba a constituirse en un acontecimiento semanal valioso que impactaba y transformaba el vivir cotidiano de los internos y no solo sus emociones subjetivas.

Entendiendo al Teatro Carcelario como ‘fenómeno cultural’ que se ubica en un espacio liminal –donde temas como la marginalidad, la rehabilitación, la educación de poblaciones analfabetas, el reconocimiento de la libertad humana, el vínculo social, entre muchos otros, emergen con el mismo grado de protagonismo–, tras la propuesta de discusión teórica expuesta en el Capítulo III, el esfuerzo estuvo puesto en ofrecer un diálogo interdisciplinario que, a fin de comprender al taller de teatro estudiado, colaboraran en iluminar las observaciones realizadas. Mientras Augusto Boal y su perspectiva en relación al teatro político y terapéutico permiten justificar el estudio de caso de esta tesis dentro de la tradición teatral, como ya se mencionó autores como Foucault y Arendt colaboran a esclarecer que, en un escenario carcelario moderno donde el disciplinamiento es el telón de fondo a partir del cual se forjan las relaciones humanas, el problema actual ya no radica solamente en la ‘vigilancia y el castigo’, sino en avanzar en la implementación de espacios que, al interior de estos límites disciplinarios propios de las unidades penales, logren contribuir en una reparación de los vínculos sociales que permita a los internos hacer experiencia cotidiana de su propia condición humana dentro de una mínima convivencia carcelaria. Si durante el año 2012 en la ex Penitenciaría fallecieron 12 internos por riñas entre ellos mismos (INDH, Informe CDP Santiago Sur, 2013, p. 30), la convivencia cotidiana se constituye en la actualidad como uno de los principales problemas presentes en las cárceles chilenas. De

esta manera, esta tesis se ofrece como un insumo que permita a GENCHI re-valorar su propio programa de educación artística tras la constatación de que, al menos una práctica teatral que en un contexto penal es capaz de recuperar la esfera política de la acción humana, puede ofrecer a los internos ciertas condiciones que podrían acercarlos a la posibilidad de reparar tanto el ‘mundo íntimo’ en cada uno de ellos, como el ‘mundo en común’ que se encuentra totalmente ahogado dentro de la severa rutina carcelaria.

Avanzando ya hacia el término de esta investigación, cabe destacar que, fundada en su carácter etnográfico, la raigambre más relevante de esta tesis dice relación con la emergencia propia del fenómeno investigado. En este sentido, si bien la revisión de teorías que colaboraron en la comprensión del significado del taller de teatro formó parte valiosa del proceso de estudio, para la investigadora el ‘mínimo’ de esta tesis se fundaba en la presentación del taller de teatro desde el nivel de su propia emergencia cotidiana en la ex Penitenciaría. Con ello, se buscaba poner en valor la manera particular en que un grupo de prisioneros significaban su asistencia y participación en un taller de teatro, quedando al descubierto que, con el tiempo, ello devenía en un acontecimiento que les ayudaba a vivir con mayor dignidad sus propias rutinas hasta entonces ahogantes al interior de la cárcel. Paradójicamente, aun cuando lo expuesto en esta tesis constituye una parte mínima de los registros de campo, a ratos el material empírico parecieran tener mayor relevancia que las teorías que han permitido iluminar algunos de sus posibles sentidos. Y es que, recordando el significado etimológico de la palabra teoría (del griego, *theoros*, que significa *espectador*), no hay mayor riqueza que aquel pensar que surge de un ‘ver’: aquella teoría que se construye a propósito de un fenómeno que, desde su propia complejidad, obliga a ser pensado y repensado por alguien que ha atestiguado su calidad de acontecimiento, de *realidad* para sus protagonistas. Tal como lo plantea Arendt, “aunque las historias son los resultados inevitables de la acción, no es el agente, sino el narrador, el espectador, quien capta y relata la historia (1997, p. 23). En esta línea argumental, a juicio de la investigadora la mayor riqueza de la presente investigación está constituida precisamente por la selección del material empírico realizada justamente por quien, antes que nada, ha sido un testigo de la realización de este taller. La decisión

sobre qué registros seleccionar, se fundamentó en que el taller de teatro fuera el único guía a la hora de responder la pregunta investigativa y rendir cuenta de los objetivos estipulados.

Finalmente, el diálogo propuesto entre los teóricos aludidos y los hallazgos obtenidos tras el trabajo de campo ha sido un esfuerzo por evidenciar a GENCHI las posibilidades que se abren para reflexionar sobre la relación entre arte y reinserción social, valorando el Programa Arte Educador desde su propio acontecer en, por ejemplo, los talleres teatrales donde se juega una experiencia eficaz y humanizadora de los internos en un sentido amplio. De esta manera, se demuestra cómo Arte Educador puede colaborar concretamente con la tarea de mejorar la convivencia diaria intracarcelaria y, por ende, con la posterior reinserción social, avanzando así en un mejor desarrollo del sistema penitenciario chileno.

Considerando la cantidad de preguntas que quedan sin abordar, como por ejemplo, el estado actual del Programa Arte Educador a nivel regional y nacional o el aporte específico de las otras disciplinas artísticas en contextos carcelarios; la tradición existente entre la disciplina teatral y la esfera pedagógica o la perspectiva del teatro visto desde su potencial en términos sociológicos de interacción social, entre otras, esta investigación se ofrece como un breve resumen de un estado actual de la potencialidad implicada en una práctica artística volcada al contexto penal que, en un futuro, puede motivar el desarrollo de investigaciones en las líneas señaladas.

Además, se espera también que este estudio pueda incentivar a nivel nacional la discusión relacionada con prácticas pertenecientes al ámbito del Teatro Aplicado, valorándolas en su riqueza disciplinaria tras el atestiguamiento de que, en ellas, se juega un ámbito valioso del conocimiento que supera a una mera esfera de recreación humana y exige ser estudiado y potenciado desde una mirada universitaria.

En casos como el que versa esta tesis, donde las artes, en general y el teatro, en particular, antes que en escenarios artísticos, aparecen llamadas a colaborar en una problemática de Estado que dice relación con la contribución futura al ámbito de la Seguridad Pública, pareciera relevante abrir paso a investigaciones mayores que,

cubriendo un mayor número de talleres artísticos e incorporando también un registro de tipo cuantitativo capaz de medir el impacto que se obtiene en la población penal tras su participación en estos espacios, colaboren con instituciones como GENCHI a la hora de potenciar sus propias iniciativas. Así como GENCHI es la institución encargada de la puesta en práctica del sistema penitenciario chileno, es tarea de la academia artística el abrir paso a investigaciones que consideren a las artes como una posibilidad valiosa que puede aportar al cotidiano penitenciario, potenciando así al Programa Arte Educador y su aplicación actual en las diferentes unidades penales.

Referencias Bibliográficas

- Arendt, H. (1998). Comprensión y política, Labor, trabajo y acción. Una conferencia y El pensar y las reflexiones morales. *De la historia a la acción*. Paidós: Barcelona. Impreso.
- . (2002). "Introducción" y "Las actividades mentales en un mundo de apariencias". *La vida del espíritu*. Paidós: Buenos Aires. Impreso.
- . (2005). *La condición humana*. Paidós: Barcelona. Impreso.
- . (2008). Introducción e Ideología y terror: una nueva forma de gobierno. *Los orígenes del totalitarismo*. Alianza: Buenos Aires. Impreso.
- Autor desconocido. (11 agosto 2000). La libertad de crear. *El mercurio*. Recuperado de <http://diario.elmercurio.com>
- Balfour, M. (2004). Introduction, Pathologies of hope in drama and theatre, From the stocks to the stage: prison theatre and the theatre of the prison. *Theatre in Prison. Theory and practice*. Intellect Books: Bristol. Impreso.
- Balme, C. (2013). Análisis de la performance, Teatro Aplicado. *Introducción a los estudios teatrales*. Trads. Grass, M. y Pelegri, A. Ediciones Apuntes: Santiago de Chile. Impreso.
- Barreiro, Julio. (2002). Prólogo. *La educación como práctica de la libertad*. De Paulo Freire. Siglo XXI: Madrid. Impreso.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (2003). Historia de la Ley n° 19.856. www.leychile.cl. Recurso electrónico. 19 Agosto 2013.
- . (2010). Historia de la Ley n° 20.426. www.leychile.cl. Recurso electrónico. 19 Agosto 2013.
- Birulés, F. (1997). ¿Por qué debe haber alguien y no nadie?. Introducción ¿Qué es la política?. De Hannah Arendt. Paidós: Barcelona. Impreso.
- Boal, Augusto. (2004). *El arcoíris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Alba: Barcelona. Impreso.
- . (2009). *Teatro del oprimido*. Alba: Barcelona. Impreso.
- Brecht, Bertold. (1970). *Escritos sobre teatro*. Nueva Visión: Buenos Aires. Impreso.

- Carranza, Elias (octubre 2013). *El sistema penitenciario latinoamericano*. En Primer Congreso Internacional sobre Derechos Humanos y Buenas Prácticas Penitenciarias. Unidad de Derechos Humanos. Gendarmería de Chile. Santiago, Chile.
- CoArtRe. Sitio web. 24 Enero 2013.
- . (2013). *Teatro y cárcel. Reflexiones, paradojas, testimonios*. Cuarto propio: Santiago de Chile. Impreso.
- Colectivo sustento. (2012). *Guión, celebración de 10 años de teatro en Colina 1*. Manuscrito inédito facilitado por los autores. Impreso.
- . Sitio web. 24 Enero 2013.
- Cisternas Céspedes, Jaime. (2002). *19 de julio de 1843/19 de julio de 2002: 159 años fundación Cárcel Penitenciaria de Santiago*. Santiago: Edición Gendarmería de Chile.
- Entepola. Sitio web. 24 Enero 2013.
- Ezell, M. y Levy, M. (2003). "Evaluation of an Arts program for incarcerated juvenile offenders". *Journal of correctional education* 54(3): 108-114. Impreso.
- Fiori, Ernani Maria. (2000). Prólogo. *Pedagogía del oprimido*. De Paulo Freire. Siglo XXI: Coyoacán. Impreso.
- Flick, Uwe. (2004). Investigación cualitativa: relevancia, historia y rasgos. *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata: Madrid. Impreso.
- Flores, Rodrigo. (2009). *Observando observadores*. Ediciones Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile. Impreso.
- Foucault, M. (1994). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI: Madrid. Impreso.
- Freire, Paulo. (2002). *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI: Madrid. Impreso.
- . (2000). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI: Coyoacán. Impreso.
- Fuentes, Marco (octubre 2013). *Diagnóstico de la realidad penitenciaria en Chile*. En Primer Congreso Internacional sobre Derechos Humanos y Buenas Prácticas

- Penitenciarias. Unidad de Derechos Humanos. Gendarmería de Chile. Santiago, Chile.
- Gallizo, Mercedes (2006). Prólogo. Veinte años no es poco. De Elena Cánovas y Teatro Yeses. Centro de publicaciones Ministerio del Interior: Madrid. Impreso.
- Gendarmería de Chile. Sitio web. 12 Noviembre 2012.
- . (2013). “Estadística de población penal atendida por establecimiento”. Recurso electrónico. 16 Mayo 2013.
- . (2008). *Manual de Arte Educador*. Subdirección técnica, Departamento de Readaptación. Santiago, Chile. Impreso.
- . (2008). *Normas técnicas de educación y cultura penitenciaria*. Subdirección técnica, Departamento de Readaptación. Santiago, Chile. Impreso.
- Haseman, B. (2010). Rupture and recognition: identifying the performative research paradigm. *Practice as research: approaches to creative arts enquiry*. De Esther Barrett y Bárbara Bolt. I.B. Tauris: Londres. Impreso.
- Hughes, J. (2005). *Doing the arts justice*. Parkersprint: Reino Unido. Impreso.
- Instituto Nacional de Derechos Humanos –INDH– (2013). *Estudio de las condiciones carcelarias de Chile*. Impreso.
- Landy, R. y Montgomery, D. (2012). *Theatre for change*. Palgrave MacMillan: Basingstoke. Impreso.
- León León, Marco Antonio. (1998). Entre el espectáculo y el escarmiento: el presidio ambulante en Chile (1836-1847). *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, volumen desconocido* (43), 183-209.
- López, P. y Muñoz, J. (2000). Capitalismo y subjetividad. La teoría política y social de Michel Foucault. *La impaciencia de la libertad. Michel Foucault y lo político*. Biblioteca Nueva: Madrid. Impreso.
- McAvinchey, C. (2011). *Theatre & Prison*. Palgrave MacMillan: Basingstoke. Impreso.
- Matarasso, F (1997). *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. Comedia: Reino Unido. Impreso.

- Miles, A. y Clarke, R. (2006). *The arts in criminal justice*. University of Manchester. Impreso.
- Ministerio de Justicia y Gendarmería de Chile (2012). *Informe final de evaluación programas de rehabilitación y reinserción social*. Impreso.
- 1. Sitio web. 4 Marzo 2013.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama. The gift of theatre*. Palgrave MacMillan: Gordonsville. Impreso.
- Obreque Vivanco, Luis. (2010). *Los servicios penitenciarios en Chile: una mirada a su historia*. Santiago: Edición Gendarmería de Chile.
- Oñederra Oñederra, G. (2009). *Sobrevivir en prisión* (Tesis de Magíster). Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile.
- Prendergast, M. & Saxton, J. Eds. (2010). *Applied theatre: international case studies and challenges for practice*. Intellect books: Bristol. Impreso.
- Preston, S. & Prentki, T. Eds. (2008). *The applied theatre reader*. Routledge: Londres. Impreso.
- Proaño, L. (2013). *Teatro comunitario. Miradas desde la filosofía y la política*. Biblos: Buenos Aires. Impreso.
- Rangel, H. (2009). *Mapa regional latinoamericano sobre educación en prisiones*.
- Taylor, P. (2003). *Applied theatre. Creating transformative encounters in the community*. Heineman: Portsmouth. Impreso.
- Teatro Pasmí. Sitio web. 24 Enero 2013.
- Thompson, J. (1998). Ed. Introduction, Holding on, The prisoner's voice, Evaluating theatre in prisons and probation. *Prison theatre. Perspectives and practices*. Jessica Kingsley Publishers: Londres. Impreso.
- Van Erven, E. (2001). "Introduction". *Community Theatre. Global perspectives*. Routledge: Londres. Impreso.
- Walsh C., Rutherford, G., y Crough, M. (2013). "Arts-Based Research: Creating Social Change for Incarcerated Women". *Creative Approaches to Research* 6(1): 119-139. Impreso.

Walsh, F. (2013). *Theatre & Therapy*. Palgrave Macmillan: Basingstoke. Impreso.

Entrevistas citadas

Entrevista grupal a los internos del taller de teatro. Por Paulina Sarkis.

Escalona, F. (2013). Entrevista por Paulina Sarkis.

Glass, P. (2013). Entrevista por Paulina Sarkis.

Ramírez, L. (2013). Entrevista por Paulina Sarkis.

Roumeau, J. (2013). Entrevista por Paulina Sarkis.

Yévenes, X. (2013). Entrevista por Paulina Sarkis.

Zamora, C. (2013). Entrevista por Paulina Sarkis.

Anexo 1. Autorización de GENCHI para la realización de la tesis de posgrado.



ORD. N°13.00.00 **796** /2013.

ANT.: Ord. N°1809 de fecha 29.01.13,
Sr. Alcalde CDP Santiago Sur.

MAT.: Autoriza Tesis Srta. Paulina
Sarkis.

SANTIAGO, **04 FEB 2013**

DE: DIRECTOR REGIONAL METROPOLITANO GENDARMERIA DE CHILE

A : SR. ALCALDE CDP SANTIAGO SUR

1. De acuerdo a documento de antecedente, se autoriza ingreso a esa Unidad a la Srta. Paulina Alejandra Sarkis Gonzalez CI N° 16.366.458-5, a partir de esta fecha y hasta el 31 de diciembre del presente año, con el fin de realizar su tesis denominada: "Hermenéutica del convivio teatral en un taller de teatro del CDP Santiago Sur". Además se solicita otorgar las facilidades necesarias para que la alumna pueda tener acceso a registros del taller.

2. Se hace presente a esa Jefatura, que deberá adoptar todas las medidas que sean necesarias para resguardar la seguridad de la alumna, como también de la unidad en general y de acuerdo a la reglamentación vigente se deberá resguardar la confidencialidad de la información de los internos. Se recuerda que la participación de éstos, en entrevistas, registros audiovisuales y fotográficos, es absolutamente voluntaria; en caso de ser positiva la participación, se deberá contar con una autorización por escrito, con firma y huella digital de cada participante.

3. Según lo expresado anteriormente, se solicita a Ud., que la alumna establezca formalmente una carta de compromiso de confidencialidad de información, remitiendo una copia de ésta, a la Dirección Regional, en un plazo no superior a 10 días. Asimismo una vez concluida la Tesis, la alumna, deberá hacer entrega de una copia de ésta, a la Dirección Regional Metropolitana.



Saluda atentamente,

RODRIGO VALENZUELA BUSTOS
CORONEL
DIRECTOR REGIONAL (S)

DISTRIBUCIÓN:

- Destinatario
- CC interesada
- Archivo Unidad Técnica Regional
- Archivo Of. de Partes (R1)

Dirección Regional Metropolitana
Unidad Técnica Regional
Vicuña Mackenna N° 2055, Santiago
Fono 27151075 - 27151039, Fono Fax 27151045
www.gendarmeria.cl

Anexo 2. Documento de consentimiento informado que autoriza que los internos sean entrevistados y/o fotografiados.



DOCUMENTO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO
INTERNOS CDP SANTIAGO SUR

Nombre del Estudio: "Aproximación al análisis del programa Arte Educador de Gendarmería de Chile (GENCHI) a partir de un estudio etnográfico de un taller de teatro desarrollado en el Centro de Detención Preventiva (CDP) Santiago Sur"

Investigador Responsable: Paulina Sarkis
Docente guía: M. Cecilia Bralic
Escuela de Teatro UC
Facultad de Artes UC

El propósito de esta información es ayudarlo a decidir si participar o no en una investigación de tesis de Magíster en Artes UC de la actriz Paulina Sarkis. Tome el tiempo que requiera para decidirse, lea cuidadosamente este documento y realice las preguntas que considere necesarias.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION
El objetivo de esta investigación es analizar el programa Arte Educador desde el nivel de su práctica efectiva en un taller de teatro desarrollado en el CDP Santiago Sur, en el que usted se encuentra actualmente participando.

Queremos solicitarle su autorización para participar del proyecto en la realización de entrevistas, grupos focales y/o fotografías que reflejen el proceso del taller.

CONFIDENCIALIDAD DE LA INFORMACION.
La información recabada se mantendrá en forma confidencial y será de exclusivo uso de la investigadora durante el periodo que dure el estudio. Es posible que los resultados globales sean publicados en artículos de revistas y/o conferencias.

VOLUNTARIEDAD
Su participación en esta investigación es completamente voluntaria.

DECLARACIÓN DE CONSENTIMIENTO
Yo, como participante del taller de teatro desarrollado en el CDP Santiago Sur por el profesor Fabián Escalona, declaro mi consentimiento a participar o no de las entrevistas y/o grupos focales y/o a ser fotografiado:

1. Luis Albarran Valenzuela 9.316.132-1 ☒ SI ☐ NO Foto y Entrevistas.

2. Jaime Alarcón Badilla 12.674.063-8 ☒ SI ☐ NO SI FOTOS Y ENTREVISTAS

[Signature]

3. Mauricio Barbé Carreño 7.012.416-5 ☒ SI ☐ NO

[Signature]

Fotos y entrevista

4. Víctor Calderón Gutiérrez 15.506.940-6 ☒ SI ☐ NO

[Signature]

Entrevista y foto.

5. Kristopher Cid Conell 15.328.793-7 ☐ SI ☐ NO

[Signature]

6. Sergio Rojas Loyola 6.285.479-0 ☐ SI ☐ NO

[Signature]

7. Ramón Mejías Torres 7.579.186-0 ☐ SI ☐ NO

[Signature]

8. Nicolás Muñoz Lara 15.398.181-7 ☒ SI ☐ NO

[Signature]

Fotos y entrevistas

9. Pedro Neira Ruiz 16.838.947-7 ☒ SI ☐ NO

[Signature]

Fotos y entrevistas

10. Erwin Bubilán-Ramírez 7.787.042-k ☒ SI ☐ NO

[Signature]

Fotos y entrevistas

11. Juan Tapia Olivares 8.570.522-9 ☒ SI ☐ NO

[Signature]

Entrevista.

Santiago, _____ de _____ de 2013.

Anexo 3. Compromiso de confidencialidad de la información obtenida en la investigación.

Santiago, lunes 20 mayo 2013.

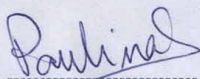
COMPROMISO DE CONFIDENCIALIDAD

Autoridades del CDP Santiago Sur,

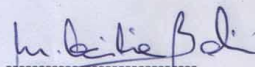
Por medio de la presente, yo Paulina Alejandra Sarkis González rut 16.366.458-5, me comprometo a respetar la absoluta confidencialidad del registro visual, sonoro y escrito que realizaré del taller de teatro dirigido por Fabián Escalona en el sector módulos. Este material será fuente de datos empíricos para ser utilizados en mi tesis de Magíster *"Aproximación al análisis del programa Arte Educador de Gendarmería de Chile (GENCHI) a partir de un estudio etnográfico de un taller de teatro desarrollado en el Centro de Detención Preventiva (CDP) Santiago Sur"*.

El objetivo fundamental de esta investigación es ofrecer este material como una información que además no sólo tenga valor académico, sino que se constituya en información relevante que permita potenciar el programa Arte Educador de GENCHI.

A modo de respaldo de este compromiso, el presente documento va firmado también por mi profesora guía de tesis, la socióloga María Cecilia Bralic Escribar, directora de EncargArte UC, Escuela de Teatro, Facultad de Artes UC.



Paulina Sarkis González
16.366.458-5
Actriz UC. Candidata a Magíster.
Facultad de Artes UC.



María Cecilia Bralic
6.721.814-0
Directora EncargArte UC.
Escuela de Teatro.
Facultad de Artes UC.